

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

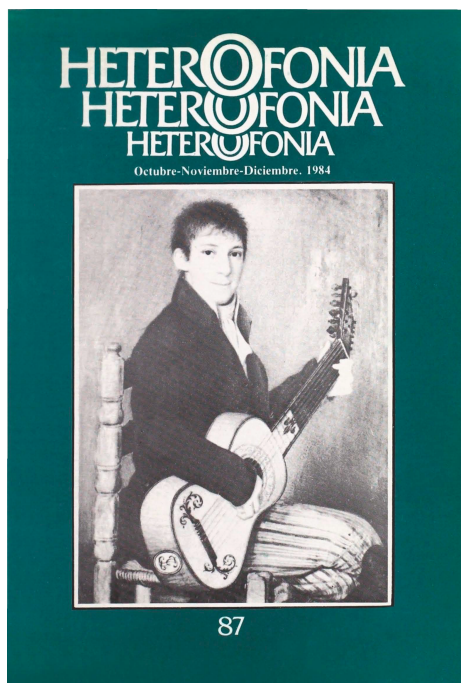


INBA



INBA  Digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

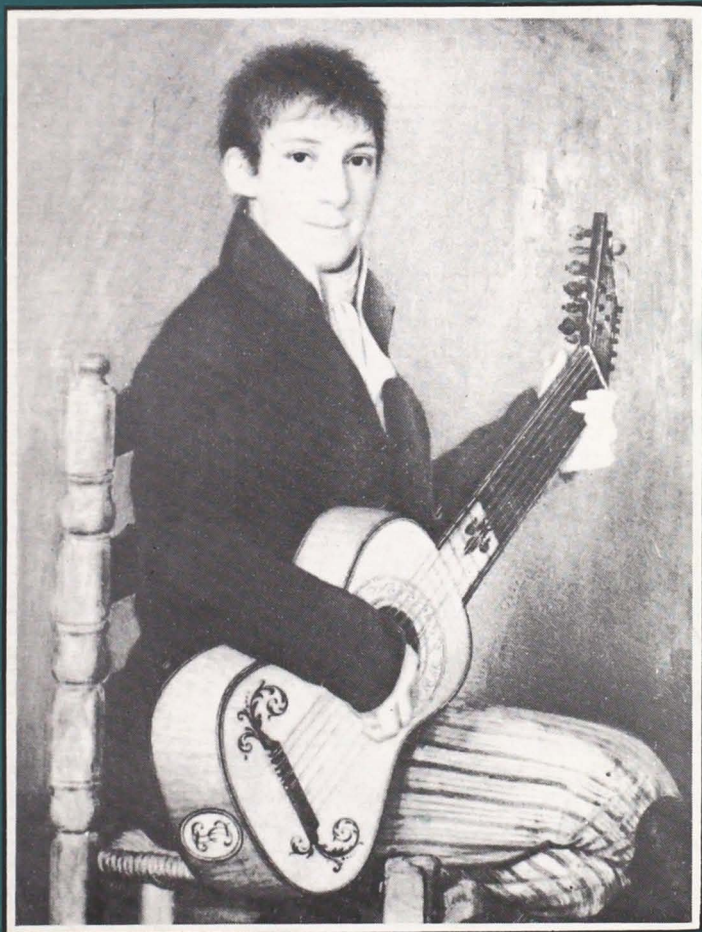
Heterofonía 87, México, octubre-noviembre-diciembre de 1984

Cómo citar un artículo:

Autor, "Título del artículo", *Heterofonía* 87, México, octubre-noviembre-diciembre de 84, pp. ##

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

Octubre-Noviembre-Diciembre. 1984



Secretaría de Educación Pública

Lic. Jesús Reyes Heróles

Secretario

Lic. Juan José Bremer

Subsecretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lic. Javier Barros Valero

Director General

Lic. Jaime Labastida Ochoa

Subdirector de Educación e Investigación Artísticas

Lic. Lorenzo Hernández

Subdirector de Difusión y Administración

Mtro. Leopoldo Téllez

Director del Conservatorio Nacional de Música

Mtro. Eduardo Marín Camelo

Subdirector del Conservatorio Nacional de Música

CENIDIM
DIFUSION

HETEROFONIA HETEROFONIA HETEROFONIA

87

CENIDIM
DIFUSION



Revista musical trimestral ORGANO DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA Volumen XVII Número 4 Octubre-noviembre-diciembre de 1984
 Directora: **Esperanza Pulido** Subdirectora: **Clara Meierovich** **Consejeros Editoriales:** Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero **Colaboran en este número:** Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero, Marlos Norbre, Guillermo Delahanty, José Antonio Alcaraz Cada autor es responsable de sus opiniones **Precio de suscripción:** República Mexicana: un año (cuatro números) \$1,300.00; número suelto \$350.00; número atrasado \$380.00 **Extranjero:** un año \$22.00 dólares; número suelto \$6.00 dólares; número atrasado \$7.00 dólares
Registrado como correspondencia de segunda clase por la Dirección General de Correos, con fecha 28 de marzo de 1968, bajo el número 1242 Instituto Nacional de Bellas Artes Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas Conservatorio Nacional de Música, Presidente Masaryk, número 582, Colonia Polanco CP 11560 México, D.F. Teléfonos: 520/10/13 y 523/48/10.

SUMARIO:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|--|----------|--|----------|--|-----------|---|-----------|--|-----------|-----------------------|-----------|------------------------|-----------------------------------|----------------------|--------------------------------|----------------------|------------|--|
| <p>Presentación. Clara Meierovich</p> | <p>3</p> | <p>La Explicación para tocar la guitarra de Vargas y Guzmán Un tratado novohispano del siglo XVIII. Juan José Escorza José Antonio Robles-Cahero</p> | <p>5</p> | <p>Música en América Latina: problemas, anhelos y posibilidades. Marlos Nobre</p> | <p>43</p> | <p>Theodor Wiesengrund Adorno: semblanza biográfica-musical. Guillermo Delahanty</p> | <p>61</p> | <p>Retrospectiva crítica en torno a Silvestre Revueltas. <i>Sensemayá.</i> José Antonio Alcaraz</p> | <p>73</p> | <p>Cronica</p> | <p>82</p> | <p>Noticias</p> | <p>Revista de Revistas</p> | <p>Libros</p> | <p>Música de Cámara</p> | <p>Digest</p> | <p>100</p> | <p>Portada: Miniatura de José Guerrero (Ca. 1800), retrato de su hijo José Manuel pulsando una guitarra de siete órdenes (=13 cuerdas). Museo Nacional de Historia, INAH. Fotografía: Departamento de fotografía del INBA.</p> |
|--|----------|--|----------|--|-----------|---|-----------|--|-----------|-----------------------|-----------|------------------------|-----------------------------------|----------------------|--------------------------------|----------------------|------------|--|

PRESENTACION

Con el número 87 de *Heterofonía* cerraremos el volumen XVII que estará centrado, esta vez, en tres colaboraciones inéditas y altamente valiosas, y que han sido tratadas por sus respectivos autores con holgada y sobria profundidad.

José Antonio Robles y Juan José Escorza, colaboradores permanentes de esta publicación, presentan en esta oportunidad *La explicación para tocar la guitarra, de Vargas y Guzmán. Un tratado novohispano del siglo XVIII*. Los autores, con afilado criterio analítico, desmenuzan los 59 capítulos que constituyen los tratados de la *Explicación*, la cual fue dada a conocer en Veracruz en 1776. Tal como Robles y Escorza apuntan en su trabajo, la obra expuesta por Don Juan Antonio de Vargas y Guzmán “documenta admirablemente un periodo de transición entre las prácticas guitarrísticas del Barroco y del Clasicismo tanto de la vieja como la Nueva España”. El manuscrito mexicano del tratado de Vargas y Guzmán fue detectado entre los fondos sin clasificar del Archivo General de la Nación de la ciudad de México en abril de 1981, y fue reconocido por los autores de este estudio. De acuerdo a la opinión de Robles y Escorza, Vargas y Guzmán debe ser considerado como uno de los tratadistas de guitarra más completos, puesto que abordó globalmente varios de los aspectos pedagógicos que se consideraban en su tiempo, tales como el bajo continuo, los elementos técnicos de interpretación y el repertorio guitarrístico. De igual manera, los autores enfatizan la importancia de este tratado que fue escrito en América pocos años después de aquéllos de los españoles Santiago de Murcia (ca. 1715) y de Minguet e Yrol (1754), no considerándolo inferior al de sus colegas ibéricos.

El compositor brasileño Marlos Nobre plantea en su conferencia presentada ante el Encuentro de Compositores y Críticos Musicales, que tuvo lugar en la capital venezolana entre octubre y noviembre de 1983, los tropiezos que obstaculizan el conocimiento interior de la situación musical de nuestro continente. En su ponencia *Música en América Latina: problemas, anhelos y posibilidades*, Nobre habla de dos tipos de flagelos que deterioran los sustratos esenciales para el desenvolvimiento funcional de la música en todas sus disciplinas; ellos son, según Nobre, el comercio y la política. Del mismo modo, y siempre con certero criterio concedor de las circunstancias económicas del continente, postula soluciones concretas para el devenir de nuestro arte latinoamericano.

Para Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) la integración o estado simbiótico existente entre la sociología, la filosofía y la música significaba un vínculo para el ahondamiento en el conocimiento de cada una de estas disciplinas. Nacido en Frankfurt, realizó una intensa actividad en el Instituto para la Investigación Social; debido a la persecución nazi abandonó Alemania pero retornó cuando finalizó la Segunda Guerra Mundial. Su incursión en la composición fue impulsada por su maestro y amigo Alban Berg, uno de los más insignes representantes de la Nueva Escuela Vienesa. El legado de Adorno tan vasto como diverso abarca, en especial, ensayos, críticas y obras musicales. *La miseria de la teoría crítica* y *Construcción de lo estético* son dos de sus obras más sobresalientes. Guillermo Delahanty, reconocido estudioso del pensamiento del sabio alemán, nos envía *Theodor Wiesengrund Adorno: semblanza biográfica-musical*.

Dentro de la sección destinada a Silvestre Revueltas incluiremos *Sensemayá*, un ensayo del crítico musical José Antonio Alcaraz, donde se detiene a estudiar una de las obras más logradas y reconocidas del compositor mexicano, y la cual le fue sugerida al compositor por el poema homónimo del cubano Nicolás Guillén.

Clara Meierovich



Retrato de José Manuel Guerrero. Ca. 1800.

*La explicación
para tocar la guitarra de
Vargas y Suzmán
Un tratado novohispano
del siglo XVIII*

Juan José Escorza
José Antonio Robles-Cahero

I. Declaración

La *Explicación para tocar la guitarra* (Vercacruz, 1776) de Don Juan Antonio de Vargas y Guzmán representa un eslabón de la larga cadena de tratados guitarrísticos hispánicos, que se inaugura cuando menos desde el siglo XVI con Juan Carlos Amat (1596) y se clausura con Fernando Ferandiere y otros tratadistas que publican sus libros en el año de 1799. En otras palabras, se trata de una trayectoria de métodos de guitarra que cubre los siglos XVII y XVIII y que transita por los estilos que van desde el Barroco temprano hasta el Clasicismo. Así pues, es posible afirmar que es en el Barroco incipiente cuando se inicia una pedagogía de la guitarra sistemática y coherente, hecho singular que suelen olvidar los guitarristas de la actualidad cuando piensan que la enseñanza teórica y técnica de la guitarra es producto de los grandes pedagogos del siglo XX.

¿Cómo se manifiesta esta pedagogía de la guitarra en los tratados españoles de los siglos XVII y XVIII? En general, se trata de obras globales y múltiples que cubren aspectos tan variados como los de teoría musical, historia de la guitarra, técnica guitarrística, afinaciones y acordaduras, notaciones para el instrumento y la realización del bajo continuo. Por lo demás, incluyen abundantes y diversos ejemplos del repertorio usual de aquellos siglos: danzas españolas, francesas, italianas e incluso inglesas; pasacalles y otras formas de tipo variación, sin faltar algunas canciones populares adaptadas para la guitarra.

Ahora bien, cada tratadista enfatizó aquellos aspectos que consideró más importantes según su punto de vista e intención pedagógica. Amat, por ejemplo, escribió esencialmente un tratado de bajo continuo. Gaspar Sanz se preocupó más por el repertorio guitarrístico, sin desdeñar aquel pro-

veniente de la música popular española de su tiempo, y por elementos técnicos de interpretación. A su vez, Santiago de Murcia se interesó casi exclusivamente en que el guitarrista en ciernes lograra el dominio del arte de "acompañar la parte", es decir, del bajo continuo.

Dentro de esta singular trayectoria guitarrística, Vargas y Guzmán puede considerarse como un tratadista bastante completo, pues, como se apreciará a lo largo del presente análisis, se preocupó por abordar, en mayor o menor medida, todos los aspectos antes mencionados a la vez. Esto demuestra que, al menos en la segunda mitad del siglo XVIII, la enseñanza de la guitarra no estaba tan a la zaga en la Nueva España como podría pensarse. Al mismo tiempo nos recuerda que la vida de la guitarra novohispana no se limitaba al ámbito popular, como algunos etnomusicólogos tienden a pensar. El hecho de que la *Explicación para tocar guitarra* haya sido escrita en Veracruz hacia 1776, y no en una ciudad española de la misma época, es algo que merece ser destacado, ya que difícilmente encontraríamos en la cadena antes aludida otro tratado compuesto en forma tan exhaustiva como metódica. Desde tiempos de Murcia (ca. 1715) hasta el último año del siglo XVIII —con la sola excepción del tratado de Minguet e Yrol (1754)—, existía un vacío en esta cadena guitarrística hispánica que Vargas y Guzmán ocupó con dignidad desde el Nuevo Mundo.

Si consideramos ahora el tratadismo musical novohispano, provincia de nuestra historia musical hasta ahora no suficientemente explorada, la *Explicación* se destaca dentro de la pedagogía no sólo guitarrística sino también en aquella de la música instrumental en general. Son escasos los tratados musicales del siglo XVIII que se conservan en

EXPLICACION

*Para tocar la Guitarra de Punteado
por Musica o Cifra, y Reglas utiles
para Acompañar con ella la Parte
de el Baxo.*

DIVIDIDA EN DOS TRATADOS
SVAVTOR

*Don Juan Antonio de Vargas, y
Guzman, Professor de este Instru-
mento en la Ciudad de la Vera-Cruz.*

AÑO DE 1776.

Figura 1. Página titular del MS mexicano de la *Explicación* (AGN). Las ilustraciones se reproducen aquí con la autorización correspondiente.

México, y en menor proporción sobreviven aquellos dedicados a la música instrumental. A nuestro conocimiento solamente se han conservado cuatro de éstos: las *Reglas generales de acompañar* de Joseph de Torres,¹ un anónimo método de violín,² las lecciones para clave de Benito Bails³ y el tratado de guitarra de Vargas y Guzmán. El último es quizá el más importante de todos ellos por ser el único que originalmente fue escrito en la Nueva España.⁴

La *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* fue compuesta por Don Juan Antonio de Vargas y Guzmán, y está fechada en 1776. Sobre su autor solamente sabemos que fue profesor de guitarra en la ciudad de Veracruz, como él mismo declara en la portada de su obra.⁵ La primera noticia de la existencia de un ejemplar manuscrito de esta obra se dio en la sesión del 2 de noviembre de 1974 de la American Musicological Society por Isabel Pope, quien reveló que este ejemplar se guarda, junto a otros valiosos MSS mexicanos, en la Newberry Library de Chicago bajo la clasificación Case MS VMT 582 V29e.

En 1975, el musicólogo Robert Stevenson publicó un artículo donde describe este MS y aporta elementos que llaman la atención sobre su trascendencia para la teoría musical mexicana.⁶ En su descripción señala que el MS de la Newberry Library tiene 303 páginas, está dividido en dos partes y finaliza con una tabla que sirve como índice al volumen. Además de tratar ciertos principios técnicos sobre la guitarra de Vargas y Guzmán y otras cuestiones generales de teoría musical, Stevenson intenta situar al tratadista dentro del elevado ambiente cultural que poseía la ciudad de Veracruz en la segunda mitad del XVIII novohispano. Otros puntos de interés en su artículo son tanto el señalamiento de las fuentes teóricas citadas por Vargas y Guz-

mán como el ánimo de situarlo dentro de la tradición modal española.

Como ya fue señalado en otra parte,⁷ el MS mexicano de esta obra fue descubierto entre los fondos sin clasificar del Archivo General de la Nación de la ciudad de México en abril de 1981, e identificado por los autores de este artículo. La comunicación de la existencia de tan valioso MS provino de la historiadora María Fernanda García de los Arcos, quien laboraba entonces en dicho archivo. Aunque básicamente no existen diferencias de contenido entre ambos MSS a partir de un examen preliminar, lo que le otorga un valor ostensible al MS mexicano es el hecho de poseer trece sonatas para guitarra y bajo continuo que siguen al contenido teórico del tratado.⁸

Sin embargo, aún quedan varias preguntas por resolver acerca de dichos MSS que quizá arrojen alguna información sobre su autor. Primero, conocer cómo llegaron ambos MSS hasta sus destinos actuales. Después, averiguar por qué razón no se publicó este tratado novohispano a pesar de su importancia, aun cuando se hicieron de hecho por lo menos dos copias manuscritas, lo que habla en alguna medida de una cierta difusión de la obra. Además, queda por precisar cuál fue la relación que hubo entre el puerto de Veracruz, como centro económico y cultural importante del siglo XVIII, y la actividad guitarrística de la Nueva España. Y en fin, otras preguntas cuyas futuras respuestas logren esclarecer la aparición de una obra de esta naturaleza sin antecedentes notorios en la Nueva España que la justifiquen históricamente.

Así pues, el presente artículo intenta presentar, mediante el análisis del MS mexicano de la *Explicación para tocar la guitarra*, las múltiples facetas de este tratado novohispano del siglo XVIII, el cual documenta admirablemente un periodo de transición entre

las prácticas guitarrísticas del Barroco y del Clasicismo tanto de la vieja como de la Nueva España.

II. La Explicación para tocar la guitarra: inteligencia de la guitarra en dos tratados

Siguiendo la costumbre de su época, nada avara en cuanto a la longitud de los títulos de los tratados concernía, Vargas y Guzmán intitula a su obra de la siguiente manera:

[X]PLICACION/ Para tocar la Guitarra de Punteado/ por Música o Cifra, y Reglas útiles/para Acompañar con ella la Parte/de el Baxo/ DIVIDIDA EN DOS TRATADOS/ SV AVTOR/ Don Juan Antonio de Vargas, y Guzmán, Professor de este Instru-mento en la Ciudad de la Vera-Cruz/ AÑO DE 1776.

Como ya lo anticipa desde la página titular el autor, efectivamente la obra está distribuida en dos tratados, y consta de las siguientes partes: página titular (o portada), declaración de la obra, primer tratado, segundo tratado, una tabla o índice del contenido y finalmente una sección que contiene varias obras musicales.

La "Declaración de la obra" cumple con presentar adecuadamente los objetivos de Vargas y Guzmán además de exponer algunos detalles sobre la situación de la guitarra de su época. Confiesa que aunque son abundantes los tratados teóricos sobre música, sus autores no han reparado suficientemente en este instrumento: "Es el ynstrumento de la guitarra uno de los que (observándose en igual aprecio y exercicio) experimentan esta omición y avandono; y se deriba de esto, sin duda, el que sus aficionados, y aun maestros, lo exerciten sin los precisos fundamentos [...]" (f. 3).⁹

A lo anterior agrega otras causas que entorpecen el aprendizaje correcto de la guitarra, tales como el que algunos la toquen por afición

y sin un estudio apropiado, que los que la estudian se dejen llevar por un "ocio reprehensible" y finalmente que, en general, los guitarristas carecen de libros adecuados para su estudio. Este último punto lo ejemplifica mencionando las obras de Santiago de Murcia (*Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, s.l., 1714) y de Pablo Minguet e Yrol (*Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores [...]*, Madrid, 1752-1754), cuyos autores critica por considerar que no son suficientes para iniciar al aficionado, tanto en la técnica del instrumento como en la teoría musical básica. Así, todo esto lo impulsa a escribir su tratado pensando en la utilidad que pueda proporcionar al principiante.

La constante preocupación pedagógica de Vargas y Guzmán se muestra no sólo en el hecho de dividir su obra en dos tratados, "para evitar confuciones y dejar más corriente la lectura" (f. 5v), sino también en la claridad con que expone los objetivos de cada uno de ellos. El tratado primero intenta proporcionar las bases técnicas necesarias para la formación de un buen guitarrista, al mismo tiempo que le instruye en el indispensable estudio de la teoría musical. A su vez, el objetivo primordial del tratado segundo es el de presentar una serie de reglas y ejemplos prácticos, en orden de dificultad ascendente, hasta que el principiante logre dominar todas las sutilezas del bajo continuo. La "Tabla" que sigue al segundo tratado señala el contenido particular de cada uno de los capítulos de que se compone la obra, y antecede a la parte musical del MS, que consta de trece sonatas.

1. Tratado primero: la guitarra de punteado

Contrariamente a lo que sugiere el título del primer tratado, la intención de Vargas y Guzmán no es únicamente la de presentar elementos técnicos exclusivamente guitarrísticos, sino

Introducion
del
Tratado Primero
de la
Guitarra Punteada

Antes de comenzar en explicar
esta guitarra primera se ha de
entender que la guitarra es un
instrumento de seis cuerdas
y que se toca con el dedo índice
de la mano derecha.

Figura 2. Página inicial del primer tratado de la *Explicación* (f. 11).

también la de proporcionar al lector los fundamentos teórico-prácticos que permitan sustentar una formación musical lo más completa posible. Por esta razón Vargas y Guzmán construye una secuencia que integra elementos de diversas materias musicales, de acuerdo con un propósito pedagógico coherente, a través de los 25 capítulos que componen el libro primero. Para facilitar al lector el seguimiento del análisis de este tratado, no hemos respetado el orden de exposición que propone el autor, sino que hemos reagrupado los diversos elementos que integran sus 25 capítulos en tres apartados generales.

1.1 *De la teoría filosófica a la teoría musical* (capítulos 4, 5, 7-18)

A lo largo de estos capítulos, Vargas y Guzmán recorre de manera sencilla los senderos característicos del tratadismo musical de su época. Deambula, sin profundizar demasiado, en ciertos temas que pertenecían tanto al ámbito filosófico como al de la teoría musical. Si bien estos últimos eran de utilidad práctica para el instrumentista incipiente, los primeros ya eran un tanto anacrónicos, confusos y hasta inútiles para el músico práctico de la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, Vargas y Guzmán no hacía sino cumplir con el compromiso filosófico que cierta tradición especulativa, de orígenes bastante antiguos, imponía a la mayor parte de los tratadistas musicales de su tiempo. Por esta razón, el autor se limita, en el terreno especulativo, a repetir y a glosar, no sin cierta vaguedad, las ideas más conocidas y manejadas acerca de la definición de la música y sus divisiones. Inmersa dentro de una tradición española tan afecta a justificarse con el pasado, no es casual que la *Explicación* contenga orientaciones especulativas, filosóficas y teóricas muy alejadas de ella en el tiempo.¹⁰

El capítulo 4 está dedicado a exponer y comentar diferentes definiciones de la música

que según Vargas y Guzmán no son más que una sola. El autor prescinde de la clásica discusión sobre la validez de la división de la música en armónica, rítmica y métrica que se cultivó desde los primeros tiempos de la Edad Media, para identificar a la música en su totalidad, únicamente, con la métrica o mensural. Presenta y explica cuatro definiciones de la música, ninguna de las cuales se aleja de las ideas acostumbradas en su tiempo sobre esta materia. Para este efecto se fundamenta en Pietro Aaron, Andreas Ornitho¹¹ y otros autores "modernos" que no menciona. La que finalmente adopta como suya es la de los "modernos", afirmando "que la müssica métrica, o mensural, es diversa cantidad de figuras, las cuales se aumentan o disminuyen según el modo, el tiempo y la prolación [...]" (f. 17). Repite, pues, la antigua teoría formulada desde tiempos del *Ars Nova*, presente por lo menos desde el siglo XIV.

Vargas y Guzmán se muestra igualmente conservador en el capítulo 5 al sostener la estereotipada división boeciana de la música en tres géneros: mundana, humana e instrumental. Pero no solamente maneja estas ideas de manera inconsciente —como muchos de sus contemporáneos— sino que intenta fundamentarlas escolásticamente en el mismo Boecio e incluso en un autor más antiguo como Cicerón.¹² Aquí puede apreciarse su esfuerzo por adaptar las nociones teóricas antiguas a la práctica musical de su tiempo, como sucede en el caso de su descripción de la música instrumental. Para tratar de explicar esta noción teórica típica de Boecio, recurre a dos nociones más propias de su época para dividir a la música instrumental: la "música orgánica" o de "ynstrumentos de boca" (flautas, oboes, trompas, órganos, etc.) y la "música harmónica" o de instrumentos de arco y cuerda (cítaras, violas, violines, salterios, guitarras, etc.), a la que también llama "propiamente müssica ynstrumental

rítmica". Hacia el final su disquisición asume la preferencia boeciana que consideraba superior la música teórica o "inspectiva" a la música práctica o "activa", a pesar de que su tratado esté dirigido principalmente al dominio práctico de la guitarra (ff. 19 y 19v).

Por otra parte, Vargas y Guzmán no da la misma importancia a la teoría filosófica sobre la música, a la que dedica únicamente dos capítulos (4 y 5), que a la teoría propiamente musical. De los 25 capítulos del primer tratado, once están dedicados, como es lógico, a la exposición de los rudimentos de teoría musical que introducen al guitarrista principiante a la lectura de la notación convencional.¹³ Vargas y Guzmán muestra a través de su tratado una constante preocupación por promover entre los guitarristas el abandono de la cifra, que eventualmente propiciaba un cierto estancamiento en su formación musical, en favor de un estudio más formal de la música. De aquí la prolijidad de su explicación de la teoría musical elemental. No obstante, hace concesiones a los cifristas "conociendo haver muchos afectos a este modo de instruirse [...]" (f. 6v), lo que se confirma cuando cada uno de sus ejemplos musicales lo traduce a la cifra. Aunque en estos aspectos se limita a parafrasear las nociones teóricas más en boga en su época, el hecho de que Vargas y Guzmán las incluya como parte esencial de su tratado le confiere a éste una importancia particular, por ser una de las primeras obras de enseñanza guitarrística dentro de la tradición hispánica que las formula.

El primer aspecto que trata es el referente a la "Escala o Clave de G, sol, re, ut" (cap. 7). Según Vargas y Guzmán esta escala es la que se utiliza para la guitarra de punteado. Está formada por 23 "signos naturales" o notas de una escala diatónica

que va del Mi4 al Fa7, y se divide en dos notas *regraves* o *sogrades* (Mi4 y Fa4), siete *graves* (de Sol4 a Fa5), siete *agudos* (de Sol5 a Fa6) y siete *sobreagudos* (de Sol6 a Fa7). Previene que esta escala corresponde a la guitarra de seis órdenes, además de especificar que si se trata de una de cinco órdenes la escala tendrá veinte signos, y veintiséis si se trata de una de siete órdenes, puesto que el séptimo orden se afina en Si3 (= "Bfabmi Regrave") (f. 21v). Es significativa la naturalidad con que Vargas y Guzmán se refiere a la guitarra de seis órdenes y aun a la de siete, pues esto indica que su uso en 1776 era cosa normal. Así, si sólo considerásemos este particular aspecto, el tratado adquiriría una triple importancia: es el primer tratado conocido dedicado expresamente a las guitarras de seis y siete órdenes;¹⁴ es el primer libro en ofrecer música compuesta para guitarra de seis órdenes; y por último, es el primer tratado que explica con todo detalle tanto la acortadura como el temple exactos de las guitarras de seis y siete órdenes.¹⁵

El autor dedica los capítulos 8 y 9 a explicar las figuras de la música, es decir, la simbología de los valores métricos de la escritura musical. Las divide, según la costumbre de su época, en *cantables* e *incantables*. Acepta ocho figuras cantables: breve, semibreve, mínima, semínima, corchea, semicorchea, fusa y semifusa. Menciona la máxima y la longa pero advierte que "no están en práctica para los ynstrumentos" (f. 23v). A su vez, explica seis silencios o figuras incantables (= "mudas" = "aspiraciones" = "espiraciones"): de mínima, de semínima, de corchea, de semicorchea, de fusa y de semifusa. Los silencios mayores al de mínima los denomina "Compasses callados, o de espera" (f. 26).

Siguiendo un orden progresivo, el capítulo 10 trata de las claves: las de Sol en primera y segunda líneas que se usan en

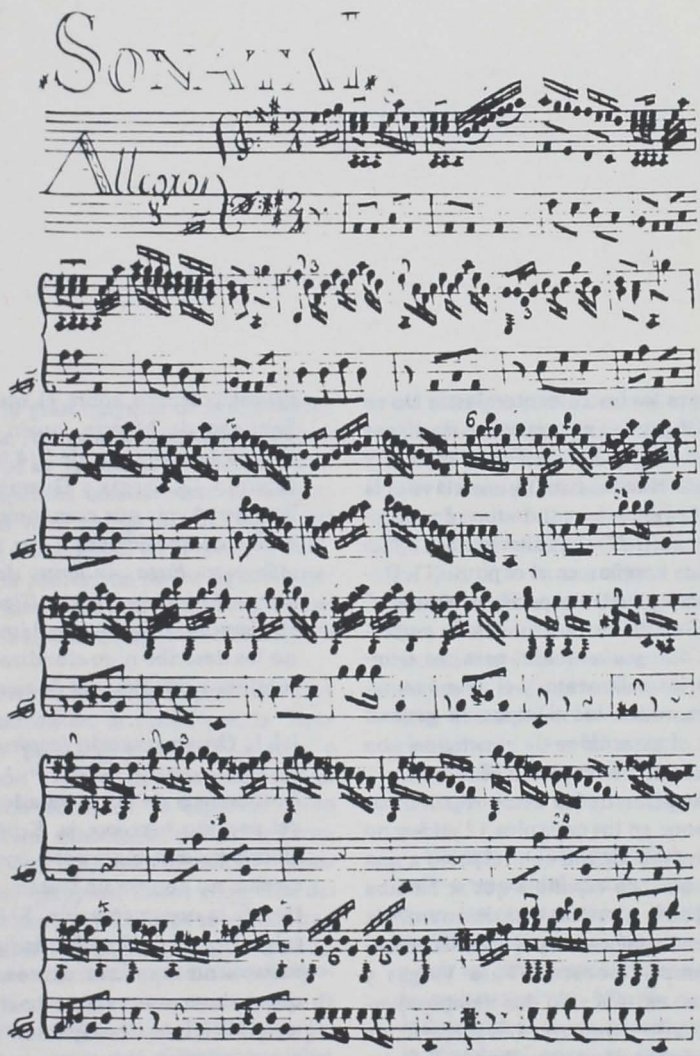


Figura 3. Primera página de la Sonata I (f. 120).

general para los instrumentos; las de Do en primera, segunda, tercera y cuarta líneas para las voces, y las de Fa en tercera y cuarta para el bajo. Esta última clave es la que "usa la guitarra quando toca de acompañamiento" (f. 27). Las alteraciones o "accidentes" se enseñan en el capítulo 11. Refiere, además, cuatro especies de "puntos" (= puntillos) de la música: los de *perfección*, *división* y *alteración*, para los tiempos ternarios solamente, y el de *augmentación*, para todos los tiempos en general (cap. 14). Las señales de repetición son mencionadas en el capítulo 18.

Su concepción de los tiempos o compases la expone en los capítulos 12 y 13, y no ofrece novedad alguna con respecto a una tradición barroca española que se hallaba en las etapas finales de la transición entre la antigua teoría mensural y el establecimiento del compás moderno. Para Vargas y Guzmán no existen sino dos tiempos: *perfecto* o binario e *imperfecto* o ternario, de los que se derivan todos los demás. Resulta interesante su nota en la que precisa el "tiempo de Gavota" (ff. 32v y 33), al cual distingue del "compasillo" y del "compás

mayor", asunto sobre el que difiere con Santiago de Murcia, quien le da a este tiempo la signatura de 2/4.¹⁶ Al final del capítulo 12 Vargas y Guzmán ofrece una lista de "Ayres que comúnmente se hallan en las composiciones", que son: *Allegro*, *Allegreto*, *Fuga*, *Andante*, *Adagio*, *Grave*, *Largo*, *Spiritoso*, *Presto*, *Giga*, *Pastorela* y *Andantino*. Desafortunadamente, el autor no los describe ni profundiza sobre su naturaleza y condiciones de ejecución (f. 30).

1.1.1. Ornamentación (capítulos 15-17).

A diferencia de otros tratados de guitarra del periodo barroco, la *Explicación para tocar la guitarra*, quizá por la época en que fue escrita, no aborda un tratamiento exhaustivo de la ornamentación. Si bien los capítulos 15, 16 y 17 están dedicados a ella, únicamente explican ciertos ornamentos que habían sobrevivido hacia finales del siglo XVIII, mismos que son ubicados por el autor dentro de la teoría musical general. Es notorio que Vargas y Guzmán no se interesen en traducir a la cifra los ejemplos musicales de la ornamentación, como lo

hace con la gran mayoría de los ejemplos de su obra. Asimismo, tampoco encontramos rastros de la anterior notación guitarrística española con respecto a la ornamentación (con excepción del signo del trino [/] que aparece en el ejemplo del f. 50), sino la utilización de los signos ornamentales modernos que hasta ese momento no había asimilado aún la tablatura para guitarra.

Básicamente, Vargas y Guzmán describe cinco ornamentos: la apoyatura, la "ligadura", los "passos de tres y seis", el trino y el "calderón". Acerca de ellos proporciona información detallada en aspectos como nomenclatura, simbología, definición y contexto de ejecución, amén de dar los correspondientes ejemplos. Casos concretos del empleo de estos ornamentos se encuentran en las sonatas de la parte musical del tratado.

El primer ornamento que trata es la apoyatura, que describe como una especie de "ligadura" simbolizada por "una figura pequeña, que aunque se le debe dar su valor, no se cuenta para el compás, por razón de que lo incluye en el de la nota donde se ha de ejecutar para dar más expresión y ador-

no a lo que se toca o canta, y recargar el punto donde se fixan" (f. 34v). El ornamento descrito es una apoyatura larga, ya que Vargas y Guzmán le señala como duración la mitad del valor de la nota sobre la que resuelve; se previene, además, que debe ejecutarse en una misma cuerda. A diferencia de Sanz que distingue entre apoyatura descendente ("esmorsata") y apoyatura ascendente ("apoyamento"), Vargas y Guzmán no menciona la distinción, quizá debido a que la notación convencional es suficientemente clara al respecto.¹⁷ Es notoria la omisión de indicaciones sobre el valor de una apoyatura que precede a una nota ternaria.

Vargas y Guzmán define a la "ligadura"¹⁸ a través del término "ligar", auxiliándose con su explicación sobre la apoyatura: "Ligar es unir una voz con otra al modo y con las circunstancias de la ejecución de la apoyatura" (f. 35). Su inclusión aquí indica que el autor consideraba todavía a la "ligadura" como un elemento ornamental en el sentido barroco, y no como un recurso de fraseo, en el sentido actual.

Con respecto a lo que Vargas y Guzmán

denomina "passos", podemos decir que se trata de un ornamento breve de tipo melódico emparentado con la "glosa" o el *passaggio*.¹⁹ En su descripción, el "passo" está restringido rítmica y melódicamente: en tresillos y seisillos y en forma ascendente o descendente que procede por grado conjunto (véase el ejemplo respectivo, f. 35v). El hecho de estar incluido junto a la apoyatura y la "ligadura" (cap. 15) y de que se pueda "hallar en todos géneros de compases" (f. 35), nos confirma que se trata de un ornamento y no de un elemento puramente estructural, a pesar de que dedique la mayor parte de su explicación a instruir sobre la manera de medir sus irregularidades métricas. Es interesante advertir que este ornamento no está documentado en los capítulos referentes a ornamentación de los tratados españoles impresos de guitarra barroca.

Atención especial merece el trino para nuestro tratadista, ya que no solamente le dedica el capítulo 16 en su integridad, sino que proporciona una de las descripciones más precisas dentro del grupo de ornamentos que le ocupan:

Esta señal se executa teniendo el dedo índice firme en el sitio y signo que se ha de trinar, y con el largo se bate la misma cuerda un punto más alto guardando el tiempo y la duración de la nota teniendo presente los accidentes de la claué. En las figuras mayores como son semi-breves, mínimas y semínimas en compás ligero, y con semínimas, corcheas en largo, aunque el papel no lo advierta es de mucho primor el practicarlos por ser figuras que necesitan de trino o arpegio para darles su perfecto valor (ff. 35v y 36).

Por lo que se refiere a la advertencia de "trinar", aunque no esté indicado expresamente, sigue la tradición barroca general, que para el caso de la guitarra española había sido indicada antes por Gaspar Sanz y Francisco Guerau.²⁰ Con respecto a los lugares donde se debe ejecutar el trino, la relación con Sanz rebasa los límites de la mera coincidencia, ya que Vargas y Guzmán reproduce casi de manera idéntica la "Regla quarta, del trino" de la *Instrucción*, sin mencionar la obra ni el autor.²¹ Concluye sus advertencias sobre este ornamento



Ejemplo No. 1.

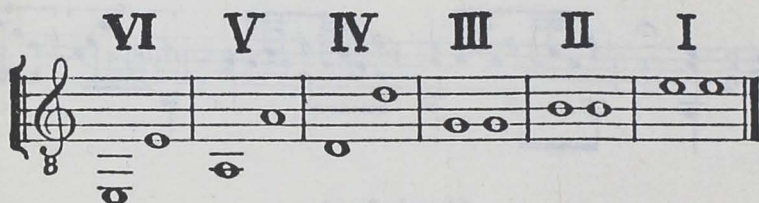
señalando el signo que le corresponde, mismo que no difiere del actual.

El capítulo 17 finaliza la sección dedicada a la ornamentación con el “calderón”, que en este caso se refiere a un momento cadencial obligatoriamente ornamentado: “La señal que se llama calderón en la música, denota cláusula final. Esta se pone quando en alguna sonada pide la composición, se haya de hazer en tal cadencia algunas diferencias de capricho [...]” (f. 36v). A continuación, Vargas y Guzmán sugiere qué tipo de ornamentos correspondientes a ese momento cadencial, así como la manera de ejecutarlos:

De el modo que se haze, o los passos que le pertenezzen, no se puede dar más regla que es el cuidado que se deve tener con el tono y tiempo sobre que se va tocando para según uno y otro darle la ligación a el capricho; pero lo más fácil para cumplir con el calderón es dar un arpegio, lo más duplicado que se pueda sobre la propia cláusula o postura, o vn seisillo que ligue con ella, que con cualquiera de estos passajes se haurá satisfecho su significación (f. 37).

El ejemplo No. 1 muestra la manera de tratar una cláusula cumpliendo con los requerimientos del “calderón”,²² según lo indica Vargas y Guzmán (f. 37): Ejemplo No. 1.

Es notoria en la sección dedicada a la ornamentación la falta de una descripción específica de adornos tales como el mordente, el “extrasino” (=ligado descendente de tres notas),²³ el “arpeado” (= arpegio) y el “temblor” (= vibrato), tan apreciados por los guitarristas de los siglos XVII y XVIII temprano. Por cuanto se refiere al mordente, su omisión en la obra no está justificada, dado que se usaba extensamente tanto en la cifra como en la notación convencional. En el caso del “temblor”, su ausencia se explica posiblemente debido a que su uso como ornamento estaba decayendo en el último tercio del siglo XVIII, si bien aparece usado todavía en las obras de Murcia y en el “murciano” *Códice Leonés*. Aunque el arpegio es mencionado en relación al “calderón” y descrito en el capítulo 22 al tratar sobre su ejecución guitarrística, Vargas y Guzmán no le dedica una descripción específica en cuanto ornamento como lo habían hecho Sanz y Guerau. Por últi-



Ejemplo No. 2.

mo, el “extrasino” no es mencionado a lo largo del tratado, aunque el autor lo utiliza en la *Sonata III* (compases 58, 59, 61 y 62; f. 125) y en la *Sonata V* (compases 27 y 28; f. 128).

1.2 De la guitarra a la técnica guitarrística (capítulos 1-3, 6, 19-22).

Los primeros tres capítulos de la *Explicación* tratan sobre la descripción de la guitarra, su acordatura y su temple. Declara el autor que las guitarras de seis órdenes “son las más comunes e introducidas, y aun las más perfectas por quanto contienen los veynte y un signos de que consta toda canturía” (f. 12). Denomina progresivamente los órdenes de “primas” a “sextas” y menciona que normalmente la guitarra tiene doce “divisiones, o trastes”. Dentro del mismo capítulo 1 describe la cifra guitarrística, indicando que a la tradicional de cinco líneas se le añade una línea adicional que representa el sexto orden.

Desde el momento de considerar la acordatura (cap. 2) es notoria la presencia de Sanz, pues Vargas y Guzmán reproduce (f.

12v) incluso el título (“De el modo de Encordar la Guitarra, y lo que conduce a este efecto”) de la “Regla primera” de la *Instrucción* (p. 1). Las advertencias sobre cómo probar la calidad de las cuerdas antes y después de ponerlas en el instrumento, así como el procedimiento para su afinación a partir del tercer orden, son paráfrasis casi literales de las dos primeras reglas del primer tratado de la *Instrucción* de Sanz (pp. 1b-3a).

La afinación y la acordatura para la guitarra de seis órdenes que describe Vargas y Guzmán aparecen en el ejemplo No. 2.²⁴

Proporciona, además, los calibres aproximados de las cuerdas de la guitarra a partir de su comparación con las cuerdas del violín de esa época. Dada la dificultad que plantea la determinación exacta de la afinación y la acordatura de la guitarra de los siglos XVII y XVIII, es muy apreciable la precisión con que Vargas y Guzmán se refiere a estas cuestiones.²⁵ Incluso ofrece la denominación de algunas cuerdas de los órdenes de la guitarra: a la cuerda delgada del cuarto orden la llama “requinta, como algunos nombran”; a la cuerda gruesa del

sexto orden la nombra "sexto" y a la delgada "sextillo"; a las cuerdas gruesas de los órdenes cuarto, quinto y sexto las denomina "bordones o entorchados" (f. 13v).

Aunque la *Explicación para tocar la guitarra* no fue concebida para instruir sobre la guitarra de rasgueado, su autor nos hace saber que la acordatura mencionada "es general para tocar la guitarra de rasgueado, y punteado [...]", si bien señala que cuando la guitarra realiza un bajo continuo, "especialmente si acompaña a muchos ynstrumentos", debe encordarse con los bordones duplicados (ff. 13v y 14).

A diferencia de los métodos modernos de enseñanza guitarrística la *Explicación*, como la mayoría de los tratados de música instrumental de su tiempo, no se limita al aspecto puramente técnico de la guitarra, sino que lo incluye dentro de un conjunto de variadas materias indispensables para la formación del guitarrista principiante. Es quizá por esta razón que la parte referente a la técnica de la guitarra no tiene una jerarquía especial dentro del tratado.

Como antecedente a la práctica del instrumento, Vargas y Guzmán considera ne-

cesario hacer cuatro advertencias básicas al principiante. En la primera le aconseja tocar suavemente, sin violencia. En segundo lugar le recomienda abandonar el aprendizaje por medio de la cifra. La advertencia tercera le sugiere que en tanto "no sepa perfectamente una lección, no pase a estudiar otra porque en este caso sólo será confundirse sin conseguir más que lastimarse la cabeza, y quedar en su ignorancia, por lo que si no pudiese con prontitud ejecutarla, no se ha de fatigar [...]" (ff. 20 y 20v). Por último, le advierte que tome en cuenta que a través de su tratado se emplean indistintamente diversos sinónimos de terminología musical: *signos = notas*, *puntos = números*, *disposición = postura*, *bemoles = bemolados*, *terceras bemoladas = terceras menores*, *tañer = tocar*, *en vacío = sin pisar*, *en blanco = vacantes*, *claves = llaves*, *cláusulas = cadencias* y *modos = tonos*. La lista que da no es exhaustiva puesto que utiliza en el curso de su tratado otros sinónimos tales como: *ligadura = traste = división*, *alternación = movimiento*, etc.²⁶

El capítulo 19 explica con detalle el diapasón de la guitarra, pues Vargas y Guz-

mán considera que su conocimiento y manejo son indispensables para la correcta disposición de la mano izquierda. Además, son un elemento práctico para que el guitarrista “pueda acomodar y disponer los dedos de forma que no estén violentos, o sin alcanzar a la ligadura que deben; sino que según el caso, los aplique de suerte que salga clara y perceptible la consonancia sin que la mano padescas quebranto” (f. 39). La demostración gráfica que da el autor señalando las notas que corresponden a cada cuerda y traste (f. 39v), está inspirada visiblemente en el cuadro que a ese mismo respecto proporciona Santiago de Murcia en la p. 6 de su *Resumen*.

Los capítulos 20 y 21 están dedicados a describir la técnica de la mano izquierda y de la mano derecha. Como en otros aspectos, el autor desarrolla su explicación a partir de las reglas del primer tratado de la *Instrucción* de Sanz sin referirlo, como se ve en el caso de sus observaciones sobre las posiciones de la mano izquierda (p. 8a) y de la mano derecha (pp. 7b y 8a). Son de interés las precisiones que Vargas y Guzmán propone para la digitación de la mano

izquierda, dado que asigna las siguientes correspondencias básicas entre dedo y traste —que difieren de las actuales—: I-1, II-2, III y IV-3, V-4, en donde representamos el traste con número romano y el dedo con número arábigo. De la mano derecha “sólo sirven para el punteado” los dedos pulgar, índice y medio; el primero se utiliza para los bordones y el segundo y el tercero para los órdenes restantes. Aconseja que para la ejecución de cualquier melodía se alternen los dedos índice y medio (fórmula i-m). El anular y el “pequeño” no se utilizan y deben permanecer sueltos sin apoyarse sobre la tapa o el puente de la guitarra, “como a muchos sucede” (ff. 42 y 42v).

En su *Poema harmónico* (1694), Francisco Guerau aconsejaba la ejecución de los acordes de tres notas en forma arpeggiada (p. 5b); por su parte, Vargas y Guzmán sostiene que estos acordes deben tocarse de manera simultánea. Los acordes de cuatro notas se realizan de dos maneras. Primera: el pulgar toca las dos notas más graves del acorde mientras el índice y el medio tocan las dos restantes; segunda: se arpeggian rápidamente tres notas del acorde y se con-

cluye pulsando con el pulgar la restante, "que es lo más sonoro, y primorosso" (ff. 42 y 42v).

La manera de ejecutar los arpegios se explica en el capítulo 22. Vargas y Guzmán encuentra que los arpegios más comunes son los pertenecientes a cinco grupos: de dos alternaciones, de tres, de cuatro, de ocho y de "campanela". En estos dos últimos grupos se incluyen también los de seis alternaciones. El de dos se digita con pulgar e índice; los de tres, cuatro, seis y ocho se digitan con pulgar, medio e índice; y los de "campanela" con el pulgar, índice y medio, es decir, de manera inversa a los anteriores (véanse los ejemplos correspondientes, f. 44).

En conclusión, los elementos de técnica guitarrística que aparecen en la *Explicación*, aunque no son exhaustivos, constituyen una de las escasas fuentes que tratan con claridad y detalle estos aspectos tan a menudo ignorados por otros tratadistas. Así pues, la obra de Vargas y Guzmán se nos presenta como un magnífico auxiliar en el intento de reconstrucción de la técnica de la guitarra de finales del siglo XVIII.

1.3 *De la cifra a la música y viceversa* (capítulos 23-25)

Los tres últimos capítulos del primer tratado pueden parecer inusitados para cualquiera que conozca los libros de guitarra barroca impresos en España. A diferencia de éstos, Vargas y Guzmán dedica los capítulos 23 a 25 a considerar los problemas de equivalencia entre el sistema cifrado y el sistema de notación convencional. El espíritu que preside estos capítulos es de la misma naturaleza que el que anima la mayor parte del tratado primero: convencer al guitarrista de las limitaciones que presenta la cifra para la obtención de una formación musical rigurosa. Sin embargo, el hecho de que le otorgue especial atención a estos problemas indica que el autor no podía negar la existencia de una gran cantidad de guitarristas que conocían únicamente la cifra. Dada la significativa aportación de estos capítulos, podemos decir que, en cierta forma, nuestro tratadista se encuentra en una posición de avanzada en un momento de transición dentro de la historia de la guitarra.

Los capítulos 23 y 24 versan sobre la manera de traducir la cifra en música y viceversa, y dan las condiciones que se requieren para tal efecto. Para convertir la cifra en música es necesario, ante todo, que aquélla esté realizada con corrección, ya que Vargas y Guzmán sabe que es frecuente el manejo de tablaturas mal escritas, sobre todo por lo que se refiere a la anotación de los valores rítmicos adecuados. A esto se añade que el transcriptor posea un aceptable conocimiento de la notación musical convencional en cuestiones tales como la clave apropiada para la guitarra, la deducción de la tonalidad a partir de la cifra y la equivalencia del compás en los dos sistemas. Para ilustrar el procedimiento correcto, Vargas y Guzmán se vale de una sencilla versión de las *folías italianas* (f. 50), describiendo paso a paso la transcripción del primer compás. Para traducir la música en cifra se requiere, además de la familiaridad con la notación musical, el conocimiento del diapasón y su representación cifrada.

El capítulo con el que termina este primer tratado es una especie de lección prác-

tica muy detallada. En ella incluye la digitación de la mano derecha que se utiliza para ejecutar su ejemplo de las *folías italianas*, que presenta en ambos sistemas. Son interesantes para el transcriptor moderno tanto la transcripción del mencionado fragmento como los comentarios que Vargas y Guzmán desarrolla en torno a éste. Al analizar su transcripción encontramos lo siguiente. En primer lugar, no se trata de una versión polifónica estricta, puesto que los valores que lógicamente deberían sostenerse durante todo un compás son anotados como en la cifra, es decir, dejando al ejecutante la responsabilidad de resolver su duración apropiadamente. Además, en su transcripción no se toma en cuenta la cuerda aguda de cada uno de los órdenes octavados: solamente se escribe en la notación musical el sonido grave de dichos órdenes.

Dada la dificultad que plantea la transcripción de la cifra para guitarra barroca al sistema de notación convencional, especialmente en lo que se refiere a la equivalencia moderna de los órdenes octavados, la solución que adopta Vargas y Guzmán constituye una posibilidad concreta para todo

Introducion
á el
Tratado Segundo
de la
Guitarra Punteada haci-
endo la Parte de Basso *


oderosa eficacia, y corresponden-
cia tiene con el Corazon. Lo. Correspondencia de Vo-
zes à Instrumentos, acomodanlose á él ornu-
y manerose con oculta sympathia á las Afec-
tiones primarias, por sus ordenes, y si-
g

Figura 4. Página inicial del segundo tratado de la Explicación (f. 52).

transcriptor que desee fundamentarse históricamente.

2. *Tratado segundo: la guitarra de acompañamiento*

Uno de los elementos más importantes de la composición en el Barroco fue el empleo del sistema de acompañamiento conocido como *bajo continuo*. Quizá por el predominio de los instrumentos de teclado a partir del siglo XVII, se tiene la imprecisa idea de que otros instrumentos, igualmente capaces de producir polifonía, no participaban de esta práctica. Sin embargo, el código de ejecución de la época requería que instrumentos diversos se adaptaran a las necesidades interpretativas de determinadas obras. Así, el arpa, el laúd y la guitarra eran utilizados ampliamente en el acompañamiento de música vocal y de cámara.

La guitarra fue el medio ideal de acompañamiento, tanto en los ámbitos populares como en los cultistas, principalmente por lo que se refiere al canto y a la danza europeos de los siglos XVII y XVIII. Su reducido tamaño, que la convertía en un instrumento cómodamente transportable, y la facilidad con que un principiante podía iniciarse en su ejecución, hicieron de ella uno de los instrumentos más frecuentemente utilizados para realizar el *continuo*. Una prueba de este hecho la constituye la variedad de tratados escritos para instruir al guitarrista en el apreciado arte de acompañar "la parte" del bajo. En España, Amat, Sanz y Murcia publicaron, como secciones importantes dentro de sus libros, tratados especiales destinados a explicar al guitarrista la realización del *continuo* sobre su instrumento.

El segundo tratado de la *Explicación* de Vargas y Guzmán se inscribe dentro de esta tradición largamente cultivada en España, y documenta, al mismo tiempo, un mo-

mento específico de la utilización del *continuo* en la guitarra en el siglo XVIII novohispano. Es, además, uno de los escasos libros de este género dedicados a la guitarra de seis órdenes, puesto que el florecimiento de este tipo de instrumento coincide con el abandono paulatino de la práctica del *bajo continuo*. Como complemento de sus valores históricos, el tratado posee la virtud de ser uno de los más eficientes en su materia por sus méritos pedagógicos que se fundan en la claridad de la exposición, su carácter práctico y lo minucioso de su tratamiento.

Los 34 capítulos de que consta el segundo tratado están escritos en forma progresiva, con un orden riguroso que atiende a la preparación musical del principiante y que introduce elementos teóricos nuevos sólo cuando es necesario. Los comentarios que aparecen a continuación se limitan a una breve exposición de los temas generales del tratado y a un intento de rastreo de las fuentes teóricas que lo sustentan. Para este efecto seguimos básicamente la secuencia presentada por el autor.

2.1 *De la modalidad a la tonalidad (capítulos 1-8)*

Dado que Vargas y Guzmán trató únicamente de las cuestiones teóricas indispensables para la ejecución de la guitarra de punteado en su primer tratado, los primeros tres capítulos del segundo los dedica a introducir al guitarrista al conocimiento de los elementos teóricos y de notación previos a la realización del *bajo continuo*. El capítulo 1 explica la clave de Fa, o escala de "Ffaut" diatónica o natural, a partir del Mi³ (como nota más grave de la guitarra de seis órdenes) y los acordes mayores naturales que se forman sobre esta escala. Complementa ésta con otra análoga, en este caso armonizada con acordes mayores y

menores, que presenta simplemente para mostrar el ámbito dentro del cual se mueve el bajo de la guitarra, así como los acordes más sencillos que pueden formarse sobre ella sin referencia a ninguna tonalidad específica. Al abordar la armonización de los grados tercero y séptimo de esta escala, el autor basa su discusión en tres tratadistas: Santiago de Murcia, Pablo Minguet e Yrol y Joseph de Torres y Martínez Bravo.²⁷

El capítulo 2 continúa describiendo el ámbito del bajo, esta vez con referencia a las notas alteradas de la escala. Al explicar los géneros cromático y enarmónico se fundamenta en el capítulo tercero del libro *Facultad orgánica* (Alcalá, 1626) de Francisco Correa de Arauxo. Por último, en el capítulo 3 el autor instruye sobre el uso de las claves de Fa en cuarta y Do en cuarta para la guitarra de acompañamiento.

Dentro de la teoría modal-tonal que sustenta Vargas y Guzmán, expuesta en los capítulos 4 al 6, se identifica el concepto de tono con el de modo, además de que se acepta la existencia de los doce tonos que tradicionalmente sostenían los teóricos españoles de la música instrumental. A con-

tinuación, el tratadista señala como más “practicados” y “conocidos” los ocho tonos naturales que se derivan de los doce anteriores; asimismo, proporciona los tonos accidentales que se pueden obtener, a su vez, a partir de los ocho naturales, transportados un tono “alto” o “bajo”.²⁸

Para conocer la tonalidad de una obra que se acompaña, el autor recomienda, como regla general, observar el acorde final y las alteraciones de la clave. Para identificar cada tono natural o accidental en particular, da una serie de ejemplos que incluyen: sus “cláusulas” principales (intermedia y final), su “diapasón”, su nota final y la armadura de la clave. Las concepciones modales de Vargas y Guzmán son una muestra del proceso de transformación de la antigua teoría modal hacia la tonalidad moderna. Por lo que se refiere a la posibilidad de utilizar tonos naturales transportados para la obtención de tonos accidentales, se apoya en Don Juan del Vado, “organista que fue de la Real Capilla”, autor de un cuaderno manuscrito de *Reglas de acompañar* perdido en la actualidad.²⁹

Vargas y Guzmán utiliza los nombres de

“elementos” o “especies” para designar a los intervalos. Fundamentándose en la terminología española tradicional, admite siete “especies” distintas: de *unisonus* a séptima, así como cuatro tipos diferentes de “especies”: “simples” (de unísono a séptima), “compuestas” (de octava a decimocuarta), “decompuestas” (de decimoquinta a vigesimoprimer) y “tricompuestas” (de vigesimosegunda a vigesimooctava). A su vez, las “especies” se dividen en “consonantes” (unísono, tercera, quinta y sexta) y “dissonantes” (segunda, cuarta y séptima). Las “consonantes”, por su parte, pueden ser “perfectas” (unísono y quinta) e “imperfectas” (tercera y sexta).

Antes de explicar las “especies” mayores y menores el autor define al tono, que no es sino un “intervalo armónico [...] que se entiende por la diferencia que tienen entre sí los sonidos” (f. 69); el semitono puede ser o bien “cantable” (= diatónico) o bien “yncantable” (= cromático). De aquí se derivan los intervalos mayores y menores que se utilizan en los acompañamientos: *tono* = segunda mayor, *semitono* = segunda menor, *ditono* = tercera mayor, *semiditono*

= tercera menor, *tritono* = cuarta mayor, *diathesaron* = cuarta menor, *diapente* = quinta mayor, *semidiapente* = quinta menor, *hesacordio maior* = sexta mayor, *hesacordio menor* = sexta menor, *hetacordio maior* = séptima mayor, *hetacordio menor* = séptima menor y *diapazón* = octava (f. 70).

2.2 Del “nuevo” acompañante al “perfecto” acompañante (capítulos 9-34)

Supuestos los elementos teóricos anteriores, Vargas y Guzmán considera necesario dar algunos consejos de carácter práctico para los “nuevos acompañantes”. De esta manera, ofrece catorce “advertencias generales” referentes tanto al momento mismo de la ejecución en grupo como a la lectura de la parte de la guitarra.

En la primera advertencia recomienda tocar con “regular fuerza”, así como atender a la dinámica marcada en la partitura. La segunda se refiere a la textura mínima que debe tener el acompañamiento: se debe tocar siempre la línea del bajo (aun sin acompañar) y completarla en los tiempos

fuerzas del compás con dos o tres voces cuando menos. Las advertencias tercera, cuarta y quinta enfatizan algunos aspectos de la lectura, tales como la aparición de alteraciones ajenas a la tonalidad y el percatarse bien de cada armadura. La sexta llama la atención sobre el “tocar a compás”. La séptima recuerda al estudiante que los intervalos de un acorde se miden a partir del bajo. La octava establece que es obligatorio armonizar a dos o tres voces todas las notas de la melodía del bajo usando acordes en estado fundamental y de primera inversión, según el caso. Las tres siguientes tratan de los problemas de coordinación al tocar en grupo. La decimosegunda y decimotercera sugieren atender estrictamente a lo especificado en la partitura, incluyendo el cifrado. La última aconseja, razonablemente, que para la solución de todos los problemas que plantea la realización del continuo en la guitarra son necesarias “grande continuación y práctica” (f. 73v).

En el capítulo 10 se instruye sobre la manera de ejecutar acordes en estado fundamental (“consonancias llanas”), construi-

dos sobre un mismo bajo en varias regiones del diapason de la guitarra. Recomienda la práctica de estos acordes en diferentes “posturas” o posiciones con objeto de que el ejecutante se haga “dueño de todo el diapason de la guitarra” (f. 74v).

Hasta este punto de su tratado, Vargas y Guzmán ha enseñado cómo construir acordes en posición fundamental y en primera inversión sobre un bajo dado. Le es posible ahora explicar, en los capítulos 11 al 17, el movimiento del bajo, es decir, la manera de armonizar dos notas contiguas de un bajo, sea cual fuere la distancia interválica a la que se encuentren. Analiza los intervalos entre los que se mueve el bajo, ascendente y descendentemente, desde un semitono cromático hasta una octava. Así resultan un total de 24 movimientos, armonizados con “especies consonantes” en acordes de tres notas.

Aunque en otras partes de la *Explicación* el autor ha insistido en que el guitarrista abandone la cifra, en el segundo tratado la utiliza no sólo como una simple ayuda para el cifrista, sino también como un eficaz auxiliar práctico para situar las

posiciones en la topografía del instrumento. Quizá por esta razón escribe en cifra, y no en notación convencional, los distintos acordes que emplea en sus ejemplos.

Habiendo estudiado con cierta prolijidad la armonía consonante, Vargas y Guzmán se interesa ahora, a lo largo de los capítulos 18 al 28, en las posibilidades que ofrece la armonía disonante para la realización del *continuo*. Limita su exposición a tres procedimientos que, según la terminología que emplea, se denominan: "pasando mala por buena", "passando mala por glossa" y "ligando". Estos recursos armónicos se basan en el uso de cinco "especies falsas" (= intervalos disonantes): segunda, cuarta justa, cuarta aumentada, quinta disminuida y séptima. El autor reconoce que en este particular asunto sigue a Joseph de Torres.

Lo que llama pasar "mala por buena" (capítulo 19) es la utilización del efecto disonante conocido modernamente como nota de paso. Las condiciones que se requieren para su correcta utilización son tres: que se trate de una melodía de tres notas en el bajo que asciendan o descien-

dan por grado conjunto, que las dos primeras sean de igual valor y que la primera no comience en contratiempo. Como regla general establece que, para realizar este efecto, se armonizan la primera y la última notas del bajo, y así a la segunda le corresponde el acorde de la primera, con el que disuena. Este recurso se puede utilizar en cualquier contexto siempre y cuando aparezcan las condiciones del bajo señaladas.

Vargas y Guzmán llama pasar "mala por glossa" (capítulo 20) al recurso de utilizar una apoyatura en la melodía del bajo. En este caso se requieren dos condiciones: una melodía de bajo de tres notas que descendan o asciendan por grado conjunto y que las dos últimas notas sean de un mismo valor y estén colocadas en el tiempo débil del compás (en el "alzar"). El modo de practicar esta disonancia se realiza armonizando la primera y la última notas del bajo pero ubicando el último acorde sobre la segunda, que es donde se da la disonancia. Como el anterior, este recurso es susceptible de ser empleado en el lugar que se requiera respetando sus condiciones de ejecución.

El estudio de las posibilidades del retar-



do es abordado por nuestro tratadista desde el capítulo 21 hasta el 28. El término que utiliza para designar este recurso armónico es el de "ligadura", de uso común en su época. En general, entiende por "ligadura" el empleo de un acorde disonante en tiempo fuerte del compás, que debe prepararse y resolverse. El retardo puede efectuarse tanto en el bajo como en otras voces y consta de tres momentos: "prevención" (= preparación), "ligadura" (= retardo) y "abono" (= resolución). Especifica y ejemplifica cinco clases de "ligaduras": de cuarta, de séptima, de quinta disminuida, de segunda o novena y de cuarta aumentada. Por último, Vargas y Guzmán trata del uso de la "ligadura burlada", que no es otra cosa que el encadenamiento de retardos o "ligaduras" tomando al "abono" de un retardo anterior como la "prevención" de otro posterior, que finalmente "desliga" o resuelve a un acorde en posición fundamental.

A pesar de que el guitarrista acompañante que haya seguido el tratado hasta este punto ya conoce la manera de cifrar los distintos acordes en sus contextos respectivos, Vargas y Guzmán le dedica a la

simbología del bajo cifrado un capítulo especial. En el capítulo 29 enumera los signos convencionales más usuales pertenecientes a acordes mayores y menores (3# y 3b) y los que corresponden a las diferentes disonancias (2, 7, etc.) y retardos (43, etc.). Hace énfasis en que el cifrado constituye un valioso auxiliar para el acompañante en el caso de acordes dudosos, que ejecutados impropriamente disonarían con el resto de las voces del conjunto.

El capítulo 30 explica la manera de acompañar un bajo que se mueve en valores cortos. El autor previene que este tipo de "glossas" en el bajo solamente deben armonizarse en los tiempos principales del compás, puesto que muchas de las notas sólo son de paso y se mueven por grado conjunto o terceras. Cuando el bajo se mueve por cuartas o quintas debe entonces acompañarse con el nuevo acorde que le corresponda.

Como todo músico que se respete, Vargas y Guzmán finaliza con las "cláusulas". Los capítulos 31 a 34 enumeran y definen los distintos tipos de cadencias. Para el autor, "cláusula o cadencia (que es lo mis-

mo) es un descanso general, o una terminación de las partes de la composición [...]” (f. 108). Existen tres géneros de “cláusulas”: “cláusula cerrada” o “de bajo”, en la que el bajo asciende por cuarta o desciende por quinta; de “thenor”, cuando desciende el bajo por grado conjunto una tercera; “de tiple, que es quando el bajo canta Fa, Mi, Fa robándole a el tiple este motivo” (f. 108v). Vargas y Guzmán dedica los últimos tres capítulos del tratado segundo a mostrar, con ayuda de abundantes ejemplos, las diversas posibilidades de armonización de la dominante que corresponde a cada una de las cadencias mencionadas; emplea para este efecto el “círculo o rueda [= círculo de quintas], el cual va por todos los términos en que debe estar diestro el acompañante [...]” (f. 109).

En síntesis, el segundo tratado de la *Explicación* no es sino un libro de armonía, pero entendido éste como un método dirigido al guitarrista acompañante, no al compositor o al teórico. Su propósito es pues, restringido, debido precisamente a las exigencias que planteaba el repertorio que debía enfrentar un guitarrista cuando re-

alizaba el bajo continuo, en especial el de música vocal y de cámara. No sería entonces justo compararlo con obras teóricas que poseían diferentes pretensiones. Con todo, hay que reconocer que este tratado novohispano de acompañamiento es sin duda alguna uno de los más destacados de la literatura guitarrística del Barroco, por lo menos dentro de la tradición hispánica. Vargas y Guzmán se empeñó en ofrecer al guitarrista novohispano los senderos teóricos y prácticos para que transitara del estado de “nuevo acompañante” al de “perfecto acompañante”.

3. *Lo propio y lo ajeno: las fuentes de la Explicación*

Al considerar las fuentes de la *Explicación*, Stevenson señaló, basado en las menciones que aparecen en ella, las autoridades que sirven de fundamento a Vargas y Guzmán para la composición de su obra.³⁰ En cuanto al tratado primero, independientemente de los autores clásicos tales como Cicerón, Boecio, Aaron, Ornithoparcus, etc., usados de manera indirecta en este tratado, ya

hemos señalado en su oportunidad la relación del autor con Sanz y Murcia, que resulta particularmente estrecha con el primero de ellos.³¹

Con respecto al segundo tratado, intentaremos ofrecer algunos elementos que amplíen la comprensión sobre la filiación teórica de Vargas y Guzmán, buscando determinar en qué medida es deudor de otros tratadistas.

La única mención que se hace de la *Facultad orgánica* (capítulo tercero) de Correa de Arauxo aparece en el capítulo 2 (f. 56v) en relación a la discusión sobre el carácter propio de los géneros cromático y enarmónico.

La relación de la obra de Vargas y Guzmán con las *Reglas de acompañar* de Joseph de Torres es tan estrecha que es posible afirmar que esta obra constituye la columna vertebral del tratado segundo de la *Explicación*. Así se evidencia no sólo por lo que concierne a las referencias explícitas que Vargas y Guzmán hace de la obra de Torres, sino también por aquellas ideas que toma de él sin citarlo. La similitud es tal que la estructura misma del tratado segundo sigue muy de cerca la de las *Reglas de acompañar*, como se observa a continuación en el siguiente cuadro que presenta las correspondencias entre los capítulos de ambos libros:³²

| <i>Explicación</i> (tratado segundo) | <i>Reglas de acompañar</i> (tratado primero) |
|---|---|
| Cap. 1 | Cap. I |
| Cap. 2 | Caps. II y III |
| Cap. 3 | Cap. IV |
| Cap. 4 | Cap. V |
| Cap. 5 | Cap. VI |
| Cap. 6 | Caps. VII-XIV |
| Cap. 7 | Caps. XV-XIX |
| Cap. 8 | Cap. XX |

| | Tratado segundo |
|---------|-----------------|
| Cap. 9 | Cap. I |
| Cap. 10 | Cap. II |
| Cap. 11 | Cap. III |
| Cap. 12 | Cap. IV |
| Cap. 13 | Cap. V |
| Cap. 14 | Cap. VI |
| Cap. 15 | Cap. VII |
| Cap. 16 | Cap. VIII |
| Cap. 17 | Cap. IX |
| | Tratado tercero |
| Cap. 18 | Cap. I |
| Cap. 19 | Cap. II |
| Cap. 20 | Cap. III |
| Cap. 21 | Cap. IV |
| Cap. 22 | Cap. V |
| Cap. 23 | Cap. VI |
| Cap. 24 | Cap. VII |
| Cap. 25 | Cap. VIII |
| Cap. 26 | Cap. IX |
| Cap. 27 | Cap. X |
| Cap. 28 | Cap. XI |
| Cap. 29 | Cap. XII |
| Cap. 30 | Cap. XIII |
| Cap. 31 | Cap. XIV |
| Cap. 32 | Cap. XV |
| Cap. 33 | Cap. XVI |
| Cap. 34 | Cap. XVII |

Una vez señalada la relación entre la estructura del tratado segundo de la *Explicación* y la de las *Reglas de acompañar*, es necesario considerar una vinculación más particular entre ambas obras. El siguiente cuadro especifica algunas de las coincidencias más notables entre ellas:

| No. | T e m a | Explicación ff. | Reglas pp. | Forma de reproducir la información |
|-----|---|--------------------|----------------|--|
| 1 | causas de la deficiencia en el aprendizaje ("Declaración de la obra") | 3 y 3v | [xiii] y [xiv] | paráfrasis |
| 2 | esbozo del contenido general del tratado 2 ("Declaración de [...]") | 7 y 7v | 66 y 67 | paráfrasis |
| 3 | esbozo de los propósitos del tratado 1 ("Introducción al tratado primero") | 11 y 11v | 1 y 2 | paráfrasis |
| 4 | sobre la "música mundana" (cap. 5, tratado 1) | 18 y 18v | [v] | textual ³³ |
| 5 | exaltación de la unión entre voces e instrumentos ("Introducción al tratado segundo") | 52 y 52v | [vii] y [viii] | textual ³³ |
| 6 | esbozo de los propósitos del tratado 2 ("Introducción al tratado segundo") | 53 y 53v | 66, 67 y 33 | paráfrasis |
| 7 | doctrina dodecacordal (capítulo 4, tratado 2) | 60 | 8 | textual |
| 8 | preferencia por los ocho tonos tradicionales (capítulo 4, tratado 2) | 60v | 8 y 9 | paráfrasis |
| 9 | mención de Juan del Vado (capítulo 6, tratado 2) | 66v | 9 | textual ³⁴ |
| 10 | densidad de la armonización (capítulo 9, tratado 2) | 72 | 35 y 36 | paráfrasis |
| 11 | práctica de la disonancia (capítulo 18, tratado 2) | 86 y 86v | 68 y 69 | paráfrasis |
| 12 | sobre la nota de paso (capítulo 19, tratado 2) | 87 | 69 | textual |
| 13 | sobre la nota de paso (capítulo 19, tratado 2) | 88v | 73 | paráfrasis |
| 14 | apoyatura en el bajo (capítulo 20, tratado 2) | 89 y 89v | 74 y 75 | paráfrasis |
| 15 | sobre el retardo (capítulo 21, tratado 2) | 90v y 91 | 80 y 81 | textual |

| | | | | |
|----|--|------------|-----------|-----------------------|
| 16 | sobre los tres momentos del retardo (capítulo 21, tratado 2) | 91v | 81 | paráfrasis |
| 17 | sobre el retardo de segunda o novena (capítulo 25, tratado 2) | 98 | 95 | textual |
| 18 | mención de Juan del Vado (capítulo 26, tratado 2) | 101v | 103 | textual ³⁴ |
| 19 | sobre la "ligadura burlada" y mención de Llorente (capítulo 27, tratado 2) | 101v y 102 | 103 y 104 | textual ³⁴ |
| 20 | sobre el bajo glosado (capítulo 30, tratado 2) | 106v | 112 | textual |
| 21 | conclusión general de la obra (capítulo 34, tratado 2) | 113 y 113v | 142 y 143 | paráfrasis |

Otros autores que menciona Vargas y Guzmán en su tratado segundo son Santiago de Murcia y Pablo Minguet e Yrol, quienes aparecen citados en el capítulo I (f. 54) con relación al problema de la armonización del tercer grado de la escala mayor diatónica. Aunque en general el autor de la *Explicación* está de acuerdo con Joseph de Torres en el uso de acordes de primera inversión únicamente sobre el séptimo grado de la escala, asume, "por seguir la común práctica", el punto de vista de Murcia (*Resumen*, p. 28) y de Minguet e Yrol (*Reglas y advertencias*, "Regla Primera"), que sostenían que no sólo el séptimo grado debía armonizarse con acorde de primera inversión, sino también el tercero. Esta actitud de Vargas y Guzmán es testimonio de que las teorías de Torres no lo cegaban hasta el grado de invalidar su capacidad crítica e impedir que adoptara otros puntos de vista que considerase igualmente válidos.

Por el gran acopio de material tomado de la obra de Torres podría pensarse, quizá, que Vargas y Guzmán carece absolutamente de originalidad. Sin embargo, no

olvidemos que en el caso de la historia de la guitarra el proceso de "composición" de un tratado se efectuaba normalmente a partir de la manipulación de material de otros tratados guitarrísticos. Minguet e Yrol reconoce su deuda con Sanz y Murcia; la parte teórica de *Luz y norte musical* (Madrid, 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz proviene de la obra de Sanz; Andrés de Sotos, en su *Arte para aprender con facilidad [ad] y sin maestro [...]* (Madrid, 1764), plagia indiscriminadamente a Sanz y a Juan Carlos Amat (*Guitarra española, y vandola [...]*, s.l. [1586]), posiblemente los dos autores más plagiados de la trayectoria guitarrística hispánica.

Sin embargo, éste no es el caso en la obra de Vargas y Guzmán. Su originalidad reside, principalmente, en una inteligente manipulación y adaptación de material de otros autores de gran prestigio, siempre pensando en las posibilidades de ejecución de la guitarra de seis órdenes. De esta manera, autoridades como Sanz y Murcia están presentes en la *Explicación* sólo en función de las concepciones pedagógicas de Vargas y Guzmán. Y más aún, nuestro tratadista no

se limita a las obras guitarrísticas —como procedían usualmente los guitarristas— sino que recurre a otras provincias del tratadismo musical, tales como las obras de Correa de Arauxo, Torres, Minguet, Vado y Llorente, con el propósito de adoptar otras enseñanzas que enriquezcan la suya propia. Es con este sentido, por ejemplo, que la obra de Torres fecunda provechosamente la de Vargas y Guzmán.

III *Variedad de sonos: las sonatas de la Explicación.*

Como complemento de la *Explicación*, y al final de la misma, se encuentra entre los ff. 120v y 144 un conjunto de interesantes obras. Se trata de un grupo de trece sonatas para guitarra y bajo continuo, este último susceptible de ser realizado por otra guitarra, ya que el bajo de ellas no descien- de, por lo general, más allá de un Mi³, que es el sonido más grave de la guitarra de seis órdenes. La colección no es tan sólo importante porque amplifica la significación del MS mexicano de la *Explicación*, sino también porque posee valores históricos y musicales intrínsecos.

Determinar el posible compositor de estas obras no es un problema que pueda resolverse con facilidad, ya que las sonatas aparecen en el MS sin el nombre del autor. Sin embargo, si tomamos en cuenta lo que Vargas y Guzmán afirma en las páginas finales del segundo tratado, y algunas evidencias más que surgen del análisis de las sonatas mismas, podemos sugerir que el propio Vargas y Guzmán es el autor. Dice expresamente:

Con esto he concluido todas las demostraciones que me han parecido precisas para que el deseoso sin el penoso estudio y exercicio en la composición consi-

ga, con sola la comprehención de esta pequeña obra, la primorosíssima facultad de tocar por música y cifra el ynstrumento de la guitarra de punteado y acompañamiento a cuyo fin se ha dirigido mi desvelo, la qual termino con variedad de sonos para su mejor instrucción y manejo [...] (ff. 113 y 113v). (El subrayado es nuestro).

Como se desprende del texto anterior, las sonatas fueron compuestas con una intención pedagógica, lo que es notorio también por la circunstancia de que estén escritas especialmente para la práctica del bajo continuo sobre la guitarra. Además, es obvio que estas obras fueron concebidas como piezas de estudio de algunos de los elementos interpretativos de que trata Vargas y Guzmán, tales como la ornamentación (incluyendo el “calderón” en las cadencias), el aire, los arpeggios, etc. Un elemento más de la vinculación de las sonatas con el tratado reside en el hecho de que tanto el cuerpo de este MS como su contenido musical fueron copiados por una misma mano.

Una breve aproximación a estas obras nos muestra que se trata de *sonatas a solo* de un único movimiento, la mayoría de ellas en formas binaria y ternaria incipiente, con el típico esquema paralelistico de esta clase de estructuras. Su escritura es absolutamente idiomática para la guitarra puesto que, entre otros aspectos, no presentan posiciones forzadas o atípicas del lenguaje guitarrístico. Su textura es visiblemente homofónica, sin rasgos contrapuntísticos, y en ella se puede observar un cierto descuido en la anotación de algunas voces graves que por razones armónicas deberían prolongarse, situación que es frecuente incluso en la música guitarrística del siglo XIX.

Aunque el compositor presenta cada so-

nata como una pieza independiente, es posible advertir que al menos las nueve primeras muestran una relación tal entre ellas que sería factible unir las en grupos de tres movimientos. La similitud entre los motivos, la tonalidad y la alternación de movimientos rápido-lento-rápido de cada posible grupo nos lleva a considerar lo anterior. Así, las sonatas I, II y III formarían un conjunto de tres movimientos *Allegro-Largo-Allegro moderato* cuya tonalidad sería La. En el mismo caso se encontrarían las sonatas IV, V y VI; VII, VIII y IX, y X, XI y XII. La última sonata, al parecer, es independiente.

Ningún elemento de estas sonatas conduce a pensar en alguna característica de tipo regional o nacionalista, ni en una relación, por leve que fuese, con la música popular o folklórica mexicana de la época. Más bien están vinculadas con el estilo del clasicismo temprano europeo, que como se puede comprobar con estas obras ya manifestaba su influencia hacia 1776 en Nueva España. No obstante, y a pesar de que las sonatas fueron pensadas a la manera de piezas de estudio, no están exentas de gracia y atractivo, o, para usar una expresión de aquel tiempo, de "garbo y bizarría".

**APENDICE. INDICE GENERAL (=TABLA)
DEL TRATADO DE VARGAS Y GUZMAN (MS AGN)**

| M A T E R I A | FOLIACION | |
|--|-----------|--------|
| | Original | Actual |
| [Página titular] | [i] | 1 |
| Declaración de la obra | [iii] | 2 |
| [Página titular del <i>Tratado primero</i>] | [xix] | 10 |
| Yntrodución a el Tratado Primero de la guitarra punteada | 1 | 11 |
| <i>Capítulo 1:</i> De lo que se compone el ynstrumento de la guitarra | 3 | 12 |
| <i>Capítulo 2:</i> De el modo de encordar la guitarra y lo que conduce a este efecto | 4 | 12v |
| <i>Capítulo 3:</i> De la regla general de templar la guitarra, modo de ajustarla con otros ynstrumentos y prueba práctica de estarlo perfectamente | 8 | 14v |
| <i>Capítulo 4:</i> De lo que es música métrica o mensural y las difiniciones que los autores le dan | 11 | 16 |
| <i>Capítulo 5:</i> De los géneros de música que hay y sus explicaciones | 14 | 17v |
| <i>Capítulo 6:</i> En que se ponen algunas advertencias precisas antes de la explicación de el punteado | 18 | 19v |
| <i>Capítulo 7:</i> De la escala o clave de G, sol, re, ut, sus accidentes y demás circunstancias de ella | 21 | 21 |
| <i>Capítulo 8:</i> De las figuras de la música, su número y las que deben saberse para este ynstrumento | 26 | 23v |
| <i>Capítulo 9:</i> De las aspiraciones o figuras yncantables de la música, su número y reglas para darles su perfecto valor | 29 | 25 |
| <i>Capítulo 10:</i> De las claves o llaves de la música, sus difiniciones y virtudes | 32 | 26v |
| <i>Capítulo 11:</i> De los accidentes de los signos, cuántos son y su virtud en la música | 34 | 27v |
| <i>Capítulo 12:</i> De los tiempos o compases y los que más se practican | 37 | 29 |
| <i>Capítulo 13:</i> De el modo con que se señalan los tiempos, forma de llebar el compás y valor que en cada uno de ellos tienen las figuras | 39 | 30 |
| <i>Capítulo 14:</i> De los puntos de aumentación, perfección, divición y alteración | 46 | 33v |
| <i>Capítulo 15:</i> De las apoyaturas, ligaduras, passos de tres y seis y su modo de executarlos | 48 | 34v |
| <i>Capítulo 16:</i> De el trino, su modo de hacerlo y quales figuras lo admiten | 50 | 35v |
| <i>Capítulo 17:</i> De los calderones y su modo de executarlos | 52 | 36v |
| <i>Capítulo 18:</i> De las señales de repetición, guiones, mediaciones y finales y su inteligencia en la nota | 54 | 37v |

| | | |
|---|-----|-----|
| <i>Capítulo 19:</i> De la explicación de el diapazón de la guitarra y lugares de los signos en cada cuerda | 56 | 38v |
| <i>Capítulo 20:</i> De el modo de usar la mano izquierda | 59 | 40 |
| <i>Capítulo 21:</i> De el modo de usar la mano derecha | 61 | 41 |
| <i>Capítulo 22:</i> De los arpeggios, sus diferencias y modo de executarlas | 64 | 42v |
| <i>Capítulo 23:</i> De el modo de traducir la cifra en música | 68 | 44v |
| <i>Capítulo 24:</i> De el modo de traducir la música en cifra | 71 | 46 |
| <i>Capítulo 25:</i> De el modo de tocar la guitarra de punteado, poniéndose por exemplo las Folias Ytalianas | 74 | 47v |
| [Página titular del <i>Tratado segundo</i>] | — | 51 |
| Yntrodución a el <i>Tratado Segundo</i> de la guitarra punteada haciendo la parte de baxo | 81 | 52 |
| <i>Capítulo 1:</i> De la escala o clave de F, fa, ut, su diversidad de acompañamientos y demás circunstancias de ella | 84 | 53v |
| <i>Capítulo 2:</i> De los sobstenidos y bemoles que pertenezzen a los géneros cromático y enharmónico, y forma de acompañarlos | 89 | 56 |
| <i>Capítulo 3:</i> De el asciento de las claves en la guitarra quando toca de bajo | 92 | 57v |
| <i>Capítulo 4:</i> De los tonos de el canto de órgano | 96 | 59v |
| <i>Capítulo 5:</i> De la regla general para conocer los tonos | 101 | 62 |
| <i>Capítulo 6:</i> En que se trata de los ocho tonos naturales en particular, demostración práctica de éstos y los accidentales, con las advertencias que a unos y otros corresponden | 106 | 64v |
| <i>Capítulo 7:</i> De los elementos o especies musicales, su número y difiniciones | 110 | 66v |
| <i>Capítulo 8:</i> De la explicación de los tonos y semitonos para intelixencia de los accidentes que padecen las especies, dando noticia de los nombres propios que corresponden a cada intervalo en el contrapunto | 115 | 69 |
| <i>Capítulo 9:</i> De algunas advertencias precisas a los nuevos acompañantes | 118 | 70v |
| <i>Capítulo 10:</i> De el modo de poner las consonancias llanas sobre qualquiera nota | 124 | 73v |
| <i>Capítulo 11:</i> De el ascenso y decenso de el semitono yncantable o menor | 127 | 75 |
| <i>Capítulo 12:</i> De el modo de poner las voces sobre el movimiento de segunda mayor y menor, assí subiendo como bajando | 129 | 76 |
| <i>Capítulo 13:</i> De el modo de acompañar el salto de tercera mayor y menor, assí subiendo como bajando | 135 | 79 |
| <i>Capítulo 14:</i> De el salto de quarta acia abajo o quinta acia arriba, assí mayores como menores | 139 | 81 |

| | | |
|---|-----|------|
| <i>Capítulo 15:</i> De el salto de quinta acia abajo o quarta acia arriba, assí mayores como menores | 142 | 82v |
| <i>Capítulo 16:</i> De el salto de sexta, séptima y octava, ascendentes y descendentes | 144 | 83v |
| <i>Capítulo 17:</i> Resumen theórico y práctico de todos los movimientos que quedan explicados | 146 | 84v |
| <i>Capítulo 18:</i> De las especies falsas que se han de tratar, su número y circunstancias | 149 | 86 |
| <i>Capítulo 19:</i> De el modo de usar la mala por buena | 151 | 87 |
| <i>Capítulo 20:</i> De el modo de practicar la mala por glossa | 155 | 89 |
| <i>Capítulo 21:</i> De la explicación de la ligadura en común | 158 | 90v |
| <i>Capítulo 22:</i> De el uso de la ligadura de quarta y de la variedad de canturías sobre que se puede executar | 161 | 92 |
| <i>Capítulo 23:</i> De el uso de la ligadura de séptima y de los diferentes baxos sobre que se puede executar | 165 | 94 |
| <i>Capítulo 24:</i> De el uso de la ligadura de quinta menor o falsa y de la variedad de acompañamientos que admite | 169 | 96 |
| <i>Capítulo 25:</i> De el uso de la ligadura de segunda o novena y de los acompañamientos que puede tener | 173 | 98 |
| <i>Capítulo 26:</i> De la ligadura de quarta mayor o de el baxo | 175 | 99 |
| <i>Capítulo 27:</i> De el uso de las ligaduras desligando en especies perfectas y de sus acompañamientos | 180 | 101v |
| <i>Capítulo 28:</i> Resumen de todas las ligaduras que quedan explicadas y demostradas | 183 | 103 |
| <i>Capítulo 29:</i> Explicación de los números y señales que se hallan en los acompañamientos sobre las notas | 185 | 104 |
| <i>Capítulo 30:</i> De el modo de acompañar las figuras disminuydas o glossas y de su intelixencia | 189 | 106 |
| <i>Capítulo 31:</i> De las cláusulas en el baxo, su número y difiniciones | 193 | 108 |
| <i>Capítulo 32:</i> De el círculo o rueda formada con la cláusula de el baxo | 195 | 109 |
| <i>Capítulo 33:</i> De el círculo o rueda con cláusula de el tenor en el baxo | 199 | 111 |
| <i>Capítulo 34:</i> De el círculo o rueda con cláusula de tiple en el baxo | 201 | 112 |
| Tabla de los capítvlos que se contienen en este libro | 205 | 114 |
| [Contenido musical: <i>Sonatas I — XIII</i>] | 217 | 120 |

- 1 TORRES, Joseph de. *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con sólo saber cantar la parte, o vn baxo en canto figurado*. Madrid: Imprenta de música, 1702. Al parecer, el único ejemplar de la primera edición de esta obra que se ha conservado en México se encuentra en la colección particular de los autores del presente artículo. Fue adquirido en 1981 en la Librería Montes (Av. Cuauhtémoc 79, Ciudad de México). Este ejemplar no es sólo importante por el hecho de haber sido descubierto en México, sino también debido a que, como se verá más adelante, esta obra de Torres ejerció una significativa influencia sobre la del autor que nos ocupa.
- 2 El anónimo método de violín que se encuentra en la biblioteca personal de Gabriel Saldívar (1909-1980) no es sino una copia manuscrita del *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad, siendo muy útil [...]* de Joseph Herrando, impreso en París en 1756. Cfr. SALDIVAR, Gabriel. *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*. México: SEP/ Publicaciones del Depto. de Bellas Artes, 1934, pp. 132-136 y LEON TELLO, Francisco José. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Instituto Español de Musicología, 1974, pp. 731-735.
- 3 Este tratado, propiedad particular de Gloria Carmona, es una copia manuscrita de la versión al español que publicó Benito Bails en Madrid en 1775 de la obra de Anton Bemetzrieder llamada *Leçons de clavecin, et principes d'harmonie*, impreso originalmente en París en 1771 por Diderot. Vid el facsímil de esta última obra publicado por Broude Brothers en Nueva York en 1966 (Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Second Series-Music Literature, XVIII). Existe una fotocopia del MS mexicano en la Biblioteca "Candelario Huizar" del Conservatorio Nacional de Música donada por su propietaria (colocación: Armario metálico 4, 78(72)). Vid sobre la traducción de Bails, LEON TELLO, F.J. *Op. cit.*, pp. 737-738.
- 4 No incluimos aquí sino los tratados instrumentales teórico-prácticos, es decir, aquellos diseñados explícitamente para el aprendizaje de un instrumento. Las colecciones manuscritas de música guitarrística novohispana, así como los MSS y el impreso que contienen obras sueltas, no entran en esta categoría debido a que consisten exclusivamente en obras de repertorio. La trayectoria bibliográfica de estas fuentes, considerada hasta ca. 1800, es la siguiente: *Método de cítara* de Sebastián de Aguirre, ca. 1650 (MS de la biblioteca de G. Saldívar. La música para guitarra de cinco órdenes se encuentra en los ff. 31-37); el mal llamado *Códice Leonés*, posiblemente de Santiago de Murcia, ca. 1730 (MS de la biblioteca de G. Saldívar); *Tablatura musical*, ca. 1730 (MS 1560 de la Biblioteca Nacional de México); fragmentos para guitarra en cifra, ca. 1700 (MS propiedad del AGN); el mal llamado *Códice Angulo*, ca. 1815 (MS propiedad de la Biblioteca "Gonzalo Angulo" de la Escuela Nacional de Música de la UNAM); *Boletras nuevas* de José Manuel Aldana, ca. 1800 y las catorce sonatas anónimas para dos guitarras, s.f. (MSS del Archivo Musical del Conservatorio de "Las Rosas", Morelia, Mich.); *Contradanza*, para guitarra y teclado, obra publicada en el *Diario de México*, No. 1371, 3 de julio de 1809, p. 11.
- 5 Vid. Figura 1, página titular del MS mexicano de la *Explicación*. A pesar de haber iniciado el seguimiento biográfico de Vargas y Guzmán, no ha sido posible hasta ahora consignar mayores datos sobre su origen, lugares de estudio y actividad profesional, su relación con otros músicos y con sus posibles patrones, otras obras teóricas y musicales, etc. El esclarecimiento de estos aspectos es determinante no sólo por el hecho de ser Vargas y Guzmán un tratadista significativo, sino también porque puede arrojar luz acerca de la actividad musical secular de una ciudad tan importante como la de Veracruz en el siglo XVIII.
- 6 STEVENSON, Robert. "Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776" [I]. *Heterofonía*. VIII(5)/44, septiembre-octubre, 1975, pp. 14-16 y "Un olvidado manual [mexicano] de guitarra de 1776" (II y último), *Heterofonía*. VIII(6)/45, noviembre-diciembre, 1975, pp. 5-9. Vid. además el original en inglés: "A Neglected Mexican Guitar Manual of 1776", *Inter-American Music Review*. 1/2, primavera-verano, 1979, pp. 205-210.
- 7 ESCORZA, Juan José y José Antonio ROBLES-CAHERO. "Dos tratados de música instrumental del siglo XVIII", *Heterofonía*. XVII(1)/84, enero-marzo, 1984, pp. 63-64.
- 8 En trabajos posteriores se emprenderá el análisis de concordancias entre ambos MSS de la *Explicación*.

- ⁹ Las referencias a la *Explicación* aparecen entre paréntesis después de la cita o del tema en cuestión, tomando en cuenta la foliación actual del MS del AGN.
- ¹⁰ Sobre la influencia de esta tradición especulativa en los tratadistas españoles del siglo XVIII vid. LEÓN TELLO, Francisco José. "Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII", *Revista de Musicología*. IV/1, Madrid: Sociedad Española de Musicología, enero-junio de 1981, pp. 113-126. Para tratar de definir la ambigüedad de estos tratadistas, que fluctuaba entre las teorías "antiguas" y las "modernas", León Tello encuentra una expresión afortunada: "tradición y vanguardia". Así se explica que conciliaran con relativo éxito actitudes teóricas a menudo contrapuestas y hasta contradictorias, y Vargas y Guzmán no es la excepción como tratadista de su siglo. Curiosamente, esta tendencia conciliatoria entre las antiguas teorías especulativas (como la de la "música de las esferas") y las modernas teorías de la ciencia (como las de la Astrofísica y la Física atómica), vuelve hoy en día a reafirmarse y confirmarse con los avances científicos más actuales, en un punto en el cual religión, filosofía y ciencia podrían eventualmente reconciliarse. Así lo intenta demostrar SCHAVERNOCHE, Hans. *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteneinklangs und der Seeleneinstimmung*. Friburgo: Verlag Karl Alber, 1982. Vid en el próximo número de *Heterofonía* una breve reseña de este interesante libro por KALTENBRUNNER, Gerd-Klaus. "La música de las esferas. A propósito de un libro de Hans Schavernoch".
- ¹¹ AARON, Pietro. *Thoscanello de la música*. [Venecia, 1523], caps. 1 y 3 y ORNITHOPARCUS, Andreas. *Musicae activae micrologus*. [Leipzig, 1516], lib. 2, cap. 1, citados en los ff. 16v y 17.
- ¹² BOECIO. *De institutione musica*. Lib. 1, cap. 5 y CICERON. *Principia musica*. Lib. 5, cap. 5, citados en los ff. 18v y 18.
- ¹³ Empleamos el término "notación convencional" para designar al sistema de notación musical utilizado mayoritariamente a partir de ca. 1600 y que, sin modificaciones sustanciales, permanece en uso hasta la actualidad. En la época de Vargas y Guzmán el sistema mencionado convivía aún con el sistema denominado "cifra" o "tablatura", el cual consiste en un gráfico que, para el caso de los instrumentos de punteado, representa con líneas los grupos de cuerdas —llamados "órdenes"—, donde se indica, con números o letras, la posición de la mano izquierda sobre el diapasón del instrumento.
- ¹⁴ No se trata en este caso de instrumentos "raros" o "extravagantes" como la guitarra con la afinación d,a,d',f',a,d" que refiere Joseph Friedrich Bernhardt Caspar Majer en *Neu-eröffneter Teoretischer und Praktischer Music-Saal*. Nuremberg, 1741 (citado por Johannes WOLF. *Handbuch der Notationskunde*. Vol. II, 1919, p. 167), sino de guitarras que siguen una línea de evolución a partir de la de cinco órdenes al ser añadidos progresivamente el sexto y el séptimo. Vid. *infra* 1.2.
- ¹⁵ Aunque está reconocido que la adición del sexto orden fue una práctica llevada a cabo primeramente en España, es de notar que en relación a la *Explicación* los tratados dedicados a la guitarra de seis órdenes son bastante tardíos: Federico Moretti. *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* [...]. Madrid, 1799; Antonio Abreu. *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*. Salamanca, 1799; Fernando Ferandiere. *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid, 1799; Juan Manuel García Rubio. *Arte, reglas armónicas para aprender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes*. Madrid, 1799. Dos autoridades modernas de la historia de la guitarra consideran a la *Obra para guitarra de seis órdenes*. [Madrid], 1780 de Antonio Ballesteros como la primera compuesta para la guitarra de seis órdenes. Esta obra se encuentra perdida en la actualidad. Cfr. TYLER, James. *The Early Guitar: A History and Handbook*. Londres: Oxford University Press/Music Department, 1980 (Early Music Series, 4), pp. 55 y 135 y TURNBULL, Harvey. *The Guitar: from the Renaissance to the Present Day*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1978, p. 63. Vid. además el artículo "BALLESTEROS, Antonio" en PRAT, Domingo. *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de [...].guitarristas [...]*. Bs.As.: Casa Romero y Fernández [1934], p. 38b. De cualquier manera, la *Explicación* antecede a la obra de Ballesteros en cuatro años.
- En cuanto al instrumento mismo, la situación es diferente. Sabemos que el uso de la guitarra de seis órdenes comenzó apenas entrada la segunda mitad del siglo XVIII, posiblemente en España, según la evidencia disponible. Así lo muestra KENYON DE PASCUAL, Beryl. "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII (Parte II)", *Revista de Musicología*. VI/ 1-2, Madrid: Sociedad Española de Musicología, enero-diciembre de 1983, pp. 299-308. La autora nos dice que: "En los primeros años del periodo de referencia no se sentía la necesidad de especificar el número de órdenes (generalmente 5) [de la guitarra]. La primera mención del número de órdenes apareció en 1760, refiriéndose-

se a un instrumento del Granadino que tenía 6 órdenes, todavía una novedad por entonces. La siguiente, correspondiente a un instrumento de 6 órdenes construido por Sanguino, apareció en 1772. Sin embargo, al llegar a los años noventa casi todas las guitarras se describían como de 6 órdenes y entonces se creía necesario mencionar que una guitarra no tenía más que cinco órdenes (el único caso ocurrió en el año 1796 y se refería a un instrumento de lujo)” (p. 300). Estos anuncios aparecieron en el *Diario Noticioso Universal* de Madrid, el primero el 6 de junio de 1760, y el segundo el 11 de septiembre de 1772. Aunque no podemos suponer que éstas son las únicas evidencias de la existencia de la guitarra de seis órdenes, al menos nos confirman la hipótesis que se deriva de los tratados hispánicos, es decir, su discreta aparición hacia mediados del siglo XVIII y su franca aceptación hacia finales del mismo.

- 16 El problema de la especificidad de estos tiempos, en ambos autores, lo ha señalado Stevenson en “A Neglected Mexican [...]”; *art. cit.*, p. 207. A este respecto compárese la idea de Vargas y Guzmán con la de Murcia en su *Resumen*, pp. 42 y 49.
- 17 SANZ, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española* [...]. 2a. ed. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1697, “Regla octava”, pp. 9b y 10a.
- 18 “Ligadura” se utiliza aquí con el sentido guitarrístico moderno de “ligado”. Ya Ferandiere en 1799 usaba el término “ligao”, *Op. cit.*, p. 10.
- 19 El término “paso” es usado frecuentemente por los vihuelistas en el sentido de “glosa”. En un sentido parecido lo utiliza Ferandiere, *Op. cit.*, p. [vii].
- 20 GUERAU, Francisco. *Poema harmónico*. Madrid: Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1694, p. 5b.
- 21 Compárense los siguientes pasajes:
- [...] para que sepas donde sale bien el trinado, y lo podrás hazer siempre, aunque no lo halles señalado. En primer lugar, la prima y segunda vacantes, si tuvieres dedo desocupado, trinarlas, aunque esté apuntado el trino. También las quartas y quintas en segundo traste, y en todos los quartos trastes. La razón es porque son mies o sostenidos, que en la música corresponde este nombre a los trinos. (Sanz. *Op. cit.*, p. 8b)
- También se puede executar (aunque no se prevenga) en las primas y segundas vacantes si se tiene dedo desocupado; en las quartas y quintas en el segundo traste, y en todas las quartas divisiones de las cuerdas, que en estos sitios salen y vienen bien los trinos, y es la razón por que son *mies*, o sostenidos, y en la música corresponde este nombre a los trinos [...]. (*Explicación*, f. 36)
- 22 *Vid.* casos concretos de la indicación del calderón en las sonatas V (compás 30, f. 128), VI (compás 52, f. 130) y VIII (compás 29, f. 134).
- 23 SANZ, G. *Op. cit.*, p. 9a, “Regla séptima, del extrasino”.
- 24 Aunque Vargas y Guzmán no proporciona un ejemplo gráfico, hemos deducido la afinación y la acordatura de su información sobre éstas que aparece en los ff. 13 y 13v.
- 25 Sobre estos problemas *cfr.* MURPHY, Sylvia. “The Tuning of the Five-course Guitar”, *The Galpin Society Journal*. Vol. XXIII, agosto de 1970, pp. 49-63 y GILL, Donald. “The Stringing of the Five-course Baroque Guitar”, *Early Music*. III/4, octubre de 1975, pp. 370-371.
- 26 Stevenson ha señalado que estas cuestiones de terminología responden al fenómeno de adecuación de vocablos antiguos y modernos propio de la época de Vargas y Guzmán. En este sentido, compara la *Explicación* con el *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790, del teórico Francisco Ignacio Solano (ca. 1720-1800). STEVENSON, R. *Art. cit.*, p. 208.
- 27 *Vid. supra* las referencias a los libros ya citados de los autores mencionados.
- 28 *Vid.* las tablas de los tonos naturales y accidentales que da Vargas y Guzmán en los ff. 60v-61v.

- ²⁹ Para información biográfica sobre Juan del Vado *cfr.* STEVENSON, R. *Art. cit.*, p. 206, nota 3.
- ³⁰ *Ibid.*, pp. 205 y 206.
- ³¹ *Vid. supra* 1.2.
- ³² *Cfr.* la "Tabla" (= índice) de la *Explicación* (ff. 114-119v) con la "Tabla" de las *Reglas de acompañar* de Torres (pp. [145] - [147]). Para la "Tabla" de la *Explicación* *vid.* el Apéndice.
- ³³ Estas ideas provienen de la "Aprobación" (pp. [v] - [viii]) que escribió el Dr. Juan Díaz Llantarón para las *Reglas de acompañar* de Torres.
- ³⁴ Tanto las referencias a Juan del Vado como a Andrés Llorente fueron tomadas de la obra de Torres, es decir, sin tener a la vista las obras originales de estos autores.

MUSICA EN AMERICA LATINA

problemas anhelos y posibilidades

MARLOS NOBRE

Problemas: No creo que el propósito de una reunión como la presente, sea lamentar los errores y omisiones de nuestra organización musical en América Latina, a no ser con la finalidad de que lleguemos, por el examen de esos errores, a conocer las fallas más graves de nuestras organizaciones, y de encontrar soluciones a corto, mediano y largo plazos.

No participo con quienes proponen crear nuevos organismos y entidades en América Latina, pero sí con aquellos que propician una co-

ordinación de actividades de los organismos existentes, por medio de una acción conjunta.

Una primera observación de orden general: la actual situación de la música en general, y de la creación musical latinoamericana en particular, no está pasando por momentos particularmente brillantes. Además de problemas económicos y sociales genéricos que afectan de manera uniforme a todos los países de la América Latina, creo que actualmente hay ciertas fallas y problemas en nuestras organizaciones

musicales que sería conveniente tratar de conocerlas y remediarlas.

Existen iniciativas excelentes en la actualidad, como han existido en el pasado. A todos nosotros, que vivimos la problemática de la música en América Latina, llegamos con nuestra generación al año 1983 con casi los mismos problemas con que se enfrentaron las generaciones de 1933. Así, 50 años después, nos hallamos de nuevo ante problemas similares. Lo que indica de inmediato que algo anduvo mal. Leyendo un artículo de Francisco Curt Lange, ilustre musicólogo uruguayo que ha dedicado su vida principalmente a salvar del olvido las partituras del siglo XVIII en América Latina, nos encontramos con algo como lo que sigue (el artículo fue escrito para la revista *Heterofonía* de México, en marzo de 1978): "Como es sabido, principalmente, por el sector de los que llegaron a los 70, o rebasaron con éxito esta cifra fatídica de la edad, hemos creado en 1933 el mo-

vimiento 'Americanismo Musical'; en 1934 publicamos un folleto explicativo sobre los principios de esta iniciativa y en 1935 el primer tomo del *Boletín Latinoamericano de Música*, calificativo equivocado, pues en vez del boletín, creció de las 300 páginas y de un suplemento musical de obras inéditas hasta llegar a ser un mamotreto de casi 1000 páginas cuando lo pudimos editar en Bogotá, en 1938. Creemos, sin pretender en lo más mínimo autoelogiar un esfuerzo que ya ha encontrado su sitio en la Historia de la Música Latinoamericana, haber cambiado totalmente un panorama desolador de incomunicación, desconocimiento y frustraciones de muchos, dando al mismo tiempo ejemplos para que muchas de nuestras iniciativas, basadas siempre en el mayor desinterés personal y llevadas a cabo con enormes dificultades, fuesen puestas en práctica por asociaciones de compositores y algunos organismos estatales".

Incomunicación, desconocimiento, frustraciones. Esas palabras nos suenan conocidas, y con ellas caminamos paso a paso en nuestro continente latinoamericano. Todos nosotros los que luchamos por la defensa de los valores musicales de nuestro continente, tropezamos diariamente con estos problemas.

Incomunicación, entre nosotros mismos, problema que subsiste aún a pesar de lo dicho por Curt Lange. *Desconocimiento* de muchos de los esfuerzos hechos por las generaciones anteriores, que se pierden en sus limitaciones locales por falta de coordinación a nivel continental. *Frustraciones* de los que miran sus esfuerzos de muchos años y para algunos, de toda su vida, sin consecuencias mayores y sin producir los frutos que parecían llegar. A esos problemas yo agregaría la indiferencia de la mayor parte de las autoridades de nuestros gobiernos federales y estatales, respecto a los problemas de la cultura en general,

y de la música en particular.

La conjugación diabólica de esos cuatro problemas, ha sido durante nuestra trayectoria latinoamericana, una de las más grandes trabas y obstáculos a nuestra cultura.

Cito ahora la palabra de otro gran luchador de nuestra música en la América Latina, que ya cumplió 80 años, y cuyas ideas y conceptos nos ayudarán a definir mejor nuestra propia idea. Transcribo en seguida algunas partes de una carta que me escribió el 15 de julio de 1974 el compositor Domingo Santa Cruz, de Chile: Empieza comentando "el progresivo hundimiento de todas las manifestaciones concernientes a la música chilena, injusta y absurdamente silenciada por una diabólica combinación de los dos mayores flagelos del arte actual: la política y el comercio. En nombre del primero, desaparecieron todas las iniciativas que con legítimo orgullo mostrábamos desde hace muchos años: los festivales bienales

de música chilena, con más de 20 años de existencia, el sistema de premios por obra, permanentes, a los compositores; las facilidades de copia, grabación, radiodifusión, etc., que nos daban a conocer y prestigiaban. En nombre del segundo (el comercio), la *Revista Musical Chilena*, próxima ya a cumplir 30 años, sólo pudo en 1968, año del cataclismo universitario, publicar un solo número desde que este hecho se produjo”.

Y sobre la situación de la música chilena en general, continúa Santa Cruz en su carta: “Nuestra música, que se confunde en la entelequia 'latinoamericana', no ha avanzado un paso. No existimos fuera del folklore, que es inexportable, y, sacado de su medio, se convierte en exhibición falsificada. Podemos tener poetas que escriben en portugués o castellano (nosotros contamos con dos premios Nobel), también pintores o escultores y arquitectos, pero ¿músicos?, no”.

Y hablando sobre la música tradicional de América Latina, transcribimos otra parte de la carta de Domingo Santa Cruz: “Si esta música existió entre los habitantes originales del continente americano y se puede encontrar aún en alguna forma, no tiene cosa que ver, o muy poca, con el arte musical que se desarrolló después del descubrimiento y conquista, arte que es de rai-gambre occidental, trasladado a este lado del mundo y vivificado con el espíritu que se formó en la lenta evolución de las diferentes regiones de América (no Norteamérica, se entiende). Los pueblos tomaron fisonomías poco a poco, adquirieron características psicológicas diferentes, contemplaron selvas, mares o grandes cordilleras según los casos. Todo eso determinó modalidades expresivas, entre éstas, poesía abundante y excelente, ¿por qué no música? ¿Por qué una sinfonía de estas tierras, para merecer alguna atención, tiene que contener alguna can-

cioncita o danza indígena? Los *Sonetos de la muerte* de Gabriela Mistral, los *Veinte poemas de amor* y las *Residencias* de Pablo Neruda, para citar nuevamente a nuestros poetas máximos, son de este país, se nutren de su savia y podrían estar en una antología poética general española. Llevan el celo de nuestra raza, sin pintoresquismo, sin concesiones a la curiosidad turística de los etnomusicólogos”.

Y concluye Santa Cruz sobre los caminos para nuestra música: “Lo importante sería un estudio de la música que hoy, desde México al sur, a partir del Renacimiento europeo y sin *parti pris* indigenistas ni criollistas. Se ha hecho últimamente buena labor en la música colonial de los grandes centros latinoamericanos; debemos continuar con el siglo XIX y el XX y reemplazar, en los conciertos, con nuestra buena música, la multitud de obras de tercer o cuarto orden sin otro mérito que la firma de los grandes maes-

tros europeos consagrados”.

Esas palabras de Domingo Santa Cruz están cargadas con el peso de su experiencia personal, de compositor y organizador de la vida musical en Chile, un hombre que se ha dedicado con toda su fuerza a la solución de los problemas que acá estamos discutiendo en estos días, a nivel latinoamericano en general.

Las he citado, porque en verdad son conceptos que todos nosotros conocemos también por experiencia propia, y que, de una u otra manera, los hemos repetido en distintas ocasiones. No obstante, antes de proseguir quiero llamar la atención sobre un punto que me parece una incómoda piedra que se atraviesa siempre entre nosotros: la preocupación constante, tal vez inconsciente, de la opinión de Europa sobre nuestra música. En la carta de Santa Cruz eso me pareció evidente, cuando habla del reconocimiento universal (inconscientemente ¿quiere decir, europeo?...) a

los poetas chilenos, por la atribución de dos premios Nobel. Pero no a la música...; esa preocupación, en un hombre como Santa Cruz, que se pregunta *¿por qué, para merecer la atención, una sinfonía de un compositor latinoamericano tiene que contener alguna cancioncita o danza indígena?*, nos da la medida de un problema que todavía nos persigue en América Latina y que deberíamos en verdad olvidar de una vez por todas: la opinión, la repercusión en Europa sobre nuestra música.

Pero esa preocupación es fruto de otros problemas, los cuales necesitan solución urgente, y que espero, esta reunión contribuya a solucionar. El mayor, está en la organización de las actividades musicales. En general en los programas de nuestros organismos sinfónicos, de nuestras organizaciones de recitales o de música de cámara, es muy escasa la participación de artistas latinoamericanos. Hay un aislamiento de esos artistas en su pro-

pia región, y, al menos que algunos pocos consigan lanzarse a una carrera europea, no conseguirán actuar fuera de los límites de sus propios países. Creo que esto es la causa de un problema fundamental de nuestra vida musical en todo el continente latinoamericano: estamos necesitando urgentemente un organismo a nivel continental, que pueda coordinar, informar, organizar giras con artistas latinoamericanos en América Latina.

No se puede pensar en la figura de los empresarios, pues éstos no se arriesgan sino a lo garantizado. En América Latina los empresarios se agrupan en torno a uno de los conceptos diabólicos que tanto mal hacen a nuestro arte: el comercio.

Queda el otro flagelo: la política. Pero esa sí sería factible de cambio. Creo que de una reunión importante, como la presente, puede salir una recomendación muy fuerte a todos los gobiernos latinoamericanos, que permita una atención mayor al artista latinoamericano.

Mas en vista de nuestra actual experiencia, no nos hagamos ilusiones sobre la eficacia de resoluciones encaminadas a nivel oficial de los gobiernos. En general esas recomendaciones llegan a los gabinetes de los ministerios de cultura, sólo merecen una rápida mirada, son transferidas a secciones inferiores; sufren de la indiferencia y la rutina, y terminan, como todos los asuntos propuestos en los últimos años, enterrados en los archivos. Creo que se-

ría necesario entonces, que se estudie en esta reunión la posibilidad de crear un mecanismo más directo. Sugiero la creación de una RED LATINOAMERICANA DE LA MUSICA. Una especie de circuito de conciertos, organizada por un organismo centralizador en América Latina, con la colaboración de las instituciones de diferentes países, destinados a la realización de conciertos con artistas latinoamericanos. Este proyecto fue desarrollado con éxito en el Brasil, por el Instituto Nacional de Música, a partir de 1977, enviando a jóvenes artistas brasileños a presentar conciertos en más de 150 ciudades brasileñas. Las entidades locales se comprometían a organizar el concierto, imprimir los programas, recibir al artista, divulgar el concierto, tratar de hospedar al artista. Por otro lado, el Instituto de Música daba el pasaje al artista y un *caché* por presentación. En los conciertos de la serie, los artistas estaban obligados a presentar obras de autores nacionales, en proporción de 1/3 de la duración del programa.

¿Por qué no había de ser posible desarrollar esa idea a nivel latinoamericano? Conozco las dificultades iniciales de un proyecto tal, pero al mismo tiempo sé, por experiencia propia, por haberlo puesto en marcha en Brasil, que una vez iniciado, la cosa se desarrolla automáticamente. Había que empezar con pocos organismos interesados en el proyecto, y ampliar la RED paulatinamente. Lógicamente el desarrollo de tal idea puede traer beneficios increíbles: además de los artistas conocidos y de los compositores consagrados, poco a poco se podrían organizar concursos periódicos para jóvenes intérpretes y jóvenes compositores, cuyo premio sería la participación en el proyecto.

No podremos continuar lamentándonos de que nuestros artistas jóvenes se vayan al extranjero, porque los medios de nuestros países no pueden absorber una actuación frecuente. Es así que hemos visto la evasión constante hacia Europa y Estados Unidos de nuestros mejores artistas, virtuosos, com-

positores, directores de orquesta en busca de mejores oportunidades para su profesión. Como resultante se tornó aquella en un hábito normal: el de solamente considerar bueno al artista que consigue triunfar en el extranjero. Solamente así podría ser considerado y respetado en su propia tierra. ¿Cuántos de nuestros talentos jóvenes se han perdido en el exilio? ¿Cuántos, en su inmadurez, no han podido mantener su vida en el extranjero y han terminado con ella? ¿A nombre de qué, se mandan al extranjero jóvenes de 16 a 20 años, salidos del confort de sus casas, para enfrentarse con las dificultades de realizar estudios fuera de su ambiente, con riesgos enormes?

El último párrafo de la carta de Santa Cruz trata uno de los aspectos más importantes de nuestra problemática: *El estudio de la música de los siglos XVIII, XIX y XX desde México hasta el Sur.*

Así llegamos al hecho de que, uno de los factores que impiden constantemente una mayor evolución de la música en

América Latina, reside en el *desconocimiento* de nuestro propio pasado. Cada generación que llega encuentra las mismas dificultades que las anteriores para enterarse de la contribución del pasado. La dificultad o la imposibilidad que encuentran los jóvenes estudiantes de música en América Latina, de estudiar la creación de los compositores latinoamericanos, me parece que es uno de los problemas más graves que tenemos que enfrentar. Es difícil encontrar las obras de Villalobos, de Carlos Chávez, de Alberto Ginastera, de Domingo Santa Cruz, de Silvestre Revueltas, de Lorenzo Fernández, etc.; esto para citar solamente los llamados "clásicos" de la música latinoamericana. Las generaciones de compositores que les han sucedido, hasta la actual, sufren del mismo problema de incomunicación. La mayoría de las pocas obras que se editan son producidas por editoras en el extranjero. Y para las no editadas, que son la mayoría, no hay un sistema vigente en América Latina, que permita su difusión.

Yo pienso que sería de gran importancia para las generaciones actuales conocer, por ejemplo, el sistema dodecafónico o serial, a través del estudio de las obras de un Juan Carlos Paz, un Alberto Ginastera, en vez del estudio directo a la obra de Schoenberg, Berg o Webern. En el caso de Paz o Ginastera, por ejemplo, el dodecafonismo y el serialismo ya se encuentran en un estado de filtración avanzado, a través de la estética de un creador latinoamericano, representando esas obras por su parte, una etapa de mayor interés dentro de la problemática creativa de la música latinoamericana. Naturalmente, mi posición no excluye paralelamente el estudio directo a las obras de los compositores de la Escuela de Viena, y otros. Pero lo que me parece absurdo, esterilizante, terrible para nosotros, es que por regla general nuestros estudiantes van directa y exclusivamente a las obras europeas, sin el esfuerzo de conocer las obras maestras latinoamericanas, producidas en el mismo periodo. Eso es uno de los problemas capi-

tales de nuestra música, la razón inmediata del problema que nos preocupa a todos nosotros: la evolución de nuestra música. Yo diría lo mismo para las otras épocas: que en el estudio de las partituras de nuestros compositores del siglo XVIII, las influencias europeas aparecen ya filtradas por la óptica de creadores de nuestras regiones, y su contribución nos haría ganar tiempo. Pero, ¿cómo poner esas obras al alcance de los estudiantes si, aun para los musicólogos, el acceso es difícil? Nuestros compositores del siglo XIX, en el caso de Brasil, un Carlos Gómez, un Alberto Nepomuceno, un Leopoldo Miguez son desconocidos aun por los estudiantes brasileños. La mayoría de sus obras están en archivos particulares y el acceso es difícil: apenas algunas obritas para piano o canto y piano han sido editadas.

Pero hoy en día, con los procesos modernos de reproducción gráfica, ya no deberían existir esos problemas. Solamente si persiste la indiferencia y por qué no decirlo, el desprecio por nues-

tras tradiciones.

Lo mismo se aplica a los compositores del siglo XX, a los jóvenes de hoy. La mayoría desconoce la producción de sus colegas, y solamente en casos aislados se producen las excepciones.

Entonces, se establece el circuito cerrado, vicioso, del perro que muerde su propia cola. No se estudia la música latinoamericana en las escuelas de música porque no hay partituras ni discos suficientes para su obtención inmediata y posible; como consecuencia no se publica la música latinoamericana, porque no hay mercado...; como segunda consecuencia, los alumnos que serán maestros, directores de orquesta, pianistas, violinistas, etc., en el futuro, no conocerán la música latinoamericana y no la presentarán en sus posibles conciertos, cuando empiecen sus carreras de concertistas. O, los que no terminan esta carrera se volverán profesores, y como desconocen la música latinoamericana, no la transmitirán a sus alumnos; aprenden ellos y sus alumnos a considerar como "gran música"



solamente aquella que fue la base de sus estudios, esto es, los maestros europeos de los siglos XVIII y XIX, porque aún para los maestros europeos del siglo XX hay dificultades de información y adquisición de obras.

Así, nuestros conservatorios forman alumnos que tienen de la música una visión estrecha, de menos de 150 años de desarrollo. No se habla de las músicas y culturas extraeuropeas, de la música en Japón, China o Indonesia, por ejemplo, así como no se habla de la música en América Latina, ni de la folklórica ni de la no folklórica, la llamada "erudita."

Se cierra el círculo vicioso y dentro queda la causa de tantos de nuestro problemas, cuando tratamos de hacer escuchar obras latinoamericanas en los recitales, las orquestas, los conjuntos de cámara. Si acaso lo realizan como un favor, con pequeñas piezas, sin compromisos, es para satisfacción de una obligación considerada como una molestia.

Esa es la realidad, con sus excepcio-

nes, como es lógico. Pero nadie puede negar que la situación general sea ésta tal como se describe. Lo necesario sería generalizar la excepción, esto es, procurar que toda escuela de música, todo curso de música de universidad, conservatorio, etc., en América Latina, tenga una materia obligatoria: música de América Latina; historia, folklor, creación musical desde los principios hasta la actualidad.

Es obvio que el comienzo sería difícil. Pero dadas las necesidades del mercado, lógicamente las editoriales, las instituciones, los procesos de multiplicación gráfica, tratarían de suplir las deficiencias.

Hay, felizmente, en América Latina, algunos centros de documentación, archivos, bibliotecas, que tienen documentada una parte expresiva de nuestra producción musical. **Lo que necesitamos es un organismo central, que haga la coordinación de todo ese material.**

Las iniciativas personales y de instituciones en el pasado y en la actuali-



dad son muchas, pero muchas de esas iniciativas son desconocidas o apenas conocidas por unos pocos privilegiados.

Yo tengo una información, relativamente amplia, de esos esfuerzos, pero sería necesario recoger entre todos nosotros una información lo más amplia posible, con detalles precisos, sobre el tipo de organización, el material que está archivado, las posibilidades de cambios de información, de envío de copias de los materiales, etc.

Por ejemplo, cito algunas de las iniciativas o instituciones existentes en América Latina, que podrían participar en un plan conjunto de constitución de un Centro Latinoamericano de Documentación, Archivo, Información y Difusión Musicales.

México: El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) lanzó, entre 1967 y 1975, 17 discos, entre etnográficos, tradicionales e históricos, de gran calidad técnica.

EL CENIDIM —Centro Nacional de Investigación, Documentación e Infor-

mación Musical— tiene como propósitos los enumerados en mi exposición, y organiza anualmente, además, un Fórum Internacional de Música Contemporánea.

El Instituto de Música de la Unidad Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y Creación Artística, de la Universidad Veracruzana, tiene el proyecto de ediciones musicales, publicando obras de compositores mexicanos.

La revista *Heterofonía* de México es una importante publicación musical, con una labor constante y altamente profesional para los objetivos que son enunciados en esta ponencia.

Uruguay: El Instituto Interamericano de Musicología, ha publicado la primera Monumenta Latinoamericana, consistente en doce partituras de la música religiosa de la Venezuela colonial que elaborara el compositor y musicólogo caraqueño Profr. Juan Bautista Plaza.

El mismo instituto organizó el primer álbum de compositores latinoamericana-

nos contemporáneos, consistente en doce obras para piano, de siete diferentes países.

El director del instituto, Profr. Francisco Curt Lange, ha estudiado largamente la música del periodo colonial de los países en América Latina, donde se produjo esa actividad con más fuerza: Brasil, Perú, Venezuela, Argentina, México. Muchas de sus conclusiones y trabajos no se encuentran actualmente en circulación, y la mayoría no están todavía publicados.

Argentina: A pesar de la intensa actividad editorial y la inmensa actividad musical, no conozco un centro nacional de documentación en Argentina. Posiblemente mucha de la música argentina está archivada en el sector musical de la Biblioteca Nacional, pero sería importante la creación de un centro que pudiera divulgar y hacer posible la consulta en esos archivos, así como la reproducción de las partituras para su vida activa en el panorama latinoamericano.

La revista *Buenos Aires Musical*, con largos años de actividad es un importante punto de referencia para la actividad en Argentina; instituciones como el famosísimo Teatro Colón y las innumerables orquestas de Argentina, muestran la pujanza de ese importantísimo centro musical de América Latina.

Brasil: Los más importantes puntos de archivo y documentación:

- Centro de Documentacao da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo ECA/USP. Publica periódicamente la lista de obras que están en el archivo musical con obras sobre todo del siglo XX de compositores brasileños. Esas obras pueden ser solicitadas por correo y son enviadas copias por el Centro de Documentación. Publica también, periódicamente, catálogos de compositores brasileños, lista de grabaciones, ejecuciones en público, y otras informaciones. Publica cuatro veces al año una revista lla-

mada *Cuaderno de Música*.

- Archivo de Música. Sector Musical de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. (Contiene gran cantidad de partituras de compositores brasileños desde el periodo colonial hasta nuestros días. No envía copias de las partituras, pero seguramente participaría en un proyecto a nivel continental en ese sentido).
- Archivo de Música de la Escuela de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro. (Contiene importantes obras manuscritas de compositores brasileños, desde el periodo colonial hasta nuestros días, complementando así el Archivo de la Biblioteca Nacional).
- Centro de Documentación del Instituto de Música de la Fundación Nacional de Artes, Río de Janeiro. (Contiene obras archivadas de compositores, sobre todo del siglo XX).
- *Revista Musical Brasileira*, editada por la Escuela de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro (importante publicación destinada a

estudios musicológicos sobre la música brasileña).

Chile: La *Revista Musical Chilena*, editada por la Universidad de Chile, una de las publicaciones de mayor importancia en el género de la América Latina: los festivales bienales de música chilena, con más de 20 años de actividades.

Venezuela: El Instituto Latinoamericano de Investigación y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo", y el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF).

Solamente he citado los anteriores ejemplos, con la intención de que, aprovechando la presencia de todos nosotros, podamos hacer aquí una lista más completa, ampliada por cada uno de nosotros. Así, además de los países citados, desconozco lo que se hace en Cuba, Colombia (sé que hay en Bogotá un centro de documentación musical muy importante); en Bolivia, Ecuador,

Perú, Guatemala, etc., etc.; sería muy útil para todos nosotros que se establezca una lista lo más completa posible, con la dirección y el tipo de archivo o centro de documentación que haya en cada país participante. Creo, por otro lado, que sería injusto no citar al menos dos ejemplos de trabajo de documentación de la música latinoamericana, fuera de América Latina.

El Centro de Música de América Latina, de la Universidad de Indiana, en Bloomington, EUA, creado por inspiración y dirigido por el compositor chileno Juan Orrego-Salas, que contiene uno de los archivos más completos sobre la música latinoamericana en general, la *Revista de Música Latinoamericana*, editada por la Universidad de Texas, en EUA, creada y dirigida por el musicólogo Gerard Béhague, editada en dos números anuales y dedicada exclusivamente a publicar estudios, ensayos y artículos en el campo de la musicología y etnomusicología, sobre la América Latina.

Tamoco se puede dejar de hablar del

trabajo importante de un musicólogo como Robert Stevenson, que ha dedicado gran parte de su vida al estudio de la música de los siglos XVI al XVIII en América Latina.* Otro musicólogo estadounidense que está dedicando intensa atención a la música latinoamericana, es David Appleby, de la Universidad de Illinois, quien acaba de publicar el libro *The Music of Brazil* por aquella universidad. *Las perspectivas* de la música en América Latina no son inmensas. Posiblemente será tarea de nuestra generación organizar el panorama.

Sugiero a esta reunión, las siguientes recomendaciones:

1. Que se recomiende a los países que todavía no lo posean, la creación inmediata de un **Centro Nacional de Documentación, Archivo, Difusión e Información Musical**, que pueda concentrar en la medida de lo posible, toda la producción musical nacional, posibilitando la consulta y

* Y publica, por cuenta propia, la *Inter-American Music Review* en Los Angeles, Cal. (La redacción).


estudio de ese material, a los interesados del propio país o fuera del ámbito nacional;

2. que esos centros se encarguen de hacer grabaciones de las obras de autores nacionales, en cintas o discos, facilitando igualmente su consulta;
3. que se recomiende a las instituciones de educación musical en América Latina, luchar por la obligatoriedad de inclusión de currículum, del mayor número posible de obras didácticas y artísticas de compositores latinoamericanos;
4. recomendación a las orquestas sinfónicas de América Latina, para la inclusión obligatoria de una obra de compositor latinoamericano, en cada uno de sus conciertos públicos y radiales;
5. recomendación a las emisoras de radio culturales de América Latina, para la inclusión de por lo menos 1/3 de obras de compositores latinoamericanos en su programación.
6. Recomendación de la creación de

un organismo en América Latina, que podría ser el propio Instituto "Vicente Emilio Sojo", para actuar como organismo central de coordinación de los centros de documentación existentes en la actualidad.

De acuerdo con los tópicos del temario de esa reunión, veo que los puntos tratados por mí están igualmente planteados en ese temario; son cuestiones, como he dicho, que ya no pertenecen a uno u otro, pero que son parte de nuestra problemática.

Lo difícil es encontrar el mecanismo para realizar, por ejemplo, el intercambio regular de la producción musical. Creo, sin embargo, que ese trabajo solamente podrá ser hecho por organismos como los centros de documentación, información y archivo. Solamente después que cada país se organice nacionalmente con tal Centro, se puede pensar en un posterior intercambio. Por el momento, conforme he dicho, hay, por ejemplo, un sistema muy práctico en el Centro de la Universidad de Sao Paulo, Brasil: cualquiera puede



escribir y solicitar copias de las obras que están en uno de los centros, los cuales tienen una cuenta bancaria y aguardan que el interesado envíe el pago de la copia. El Centro cobra exclusivamente el precio de las copias, sin aumentar nada más que los gastos de correo. Este servicio está funcionando muy bien, y me parece lo más sencillo. Sugiero que sea implantado a nivel latinoamericano, y que cada centro publique en mimeógrafo, de manera poco costosa, catálogos periódicos con las obras que están en cada archivo.

Estoy menos inclinado a la idea de la creación de una Asociación de Compositores Latinoamericanos; pero sí, totalmente, a la creación de un comité ejecutivo con reuniones periódicas, tal como he propuesto en el punto 6 del temario, incluso en el 7, pues creo más necesario por el momento la coordinación de lo existente, como dije desde el principio. La experiencia de las sociedades de compositores no son buenas. Una más sería, en mi opinión, un dastastre y una pérdida de tiempo. Si nos-

otros podemos llegar a un acuerdo común en esta reunión, lo importante sería tratar de coordinar de la manera más amplia posible, todos los esfuerzos que se están haciendo en este momento en toda la América Latina, en torno de los mismos ideales que aquí estamos discutiendo.

Ponencia presentada por el compositor brasileño en el Encuentro de Compositores y Críticos, verificado en Caracas, Venezuela, del 27 de octubre al 5 de noviembre de 1983, organizado por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales "Vicente Emilio Sojo" de la capital venezolana.



Theodor Wiesengrund Adorno

Theodor Wiesengrund Adorno: semblanza biográfica-musical

Guillermo Delahanty

El origen de la música está estrechamente emparentado con el gesto del llanto.

Th. W. Adorno.

Es evidente que describir en un breve relato la vida productivamente creadora del sabio de Frankfurt es una tarea imposible. En este caso, es necesario seleccionar un fragmento de su existencia y una sola línea de sus intereses versátiles, en cuyos términos la biografía cubre el período fructífero de su relación con la música, y su enfoque de la teoría crítico-estética apunta a la cobertura de la tonalidad extensiva (atonal) y de la disonancia.

Mi exposición es serial, la asociación de los temas está regulada por un orden atonal. El orden elegido para la secuencia es arbitrario. El motivo central que se repite y renueva en cada párrafo es la producción de Theodor Adorno. El orden disonante en literatura implica la posibilidad de escribir de una manera incoherentemente legible. En otras palabras, el discurso transcurre en una línea entrelazándose el tema que antecede con el precedente, sin repetirse, pero con la posibilidad de confundir con suavidad.

* Artículo inédito, leído el 18 de mayo de 1982 en la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, en el concierto "Adorno: Música y Literatura".



Alban Berg.

-1-

Theodor Wiesengrund-Adorno, nacido en Frankfurt en 1903, fue hijo de un comerciante de vinos, judío, y de una cantante francoalemana de origen corso, católica, de apellidos Calvelli-Adorno. Teddy, desde muy pequeño, fue iniciado en la música por su tía materna, quien profesionalmente ejecutaba el piano para la famosa cantante Adelina Patti¹. La tía Agatha y su sobrino reproducían a cuatro manos la obra de los clásicos de la historia de la música; Teddy reconstruía los sonidos de memoria y seguía los acordes mucho antes de leer las notas musicales. Durante su adolescencia proseguía estudiando música, y, poco después, en la juventud, se interesó por la filosofía, sociología y el psicoanálisis, sin jamás abandonar su vocación musical. Así, mientras finalizaba su doctorado en filosofía, asistió al estreno de algunos fragmentos de la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, en la primavera de 1924². Wiesengrund, escribió más tarde su encuentro con el compositor vienés:

Subyugado por la música, le pedí a Scherchen³, con quien yo tenía contacto, que me presentara a Berg. En pocos minutos, estuve de acuerdo en que yo podría venir a Viena como su estudiante. (Citado en Buck-Morss, 1977).

- 2 -

El contexto socioeconómico y cultural de Austria en general, y Viena en particular, en los años veinte, época en que surgió la música atonal y de los doce sonidos, es la cobertura del suelo que pisó el joven músico y filósofo alemán. El sistema económico del estado centroeuropeo consistía en un modo de producción capitalista; la instalación de las industrias provocaron la migración campo-ciudad y el aumento de la fuerza productiva obrera, cuya consecuencia fue la depresión de la agricultura basada en un sistema feudal de producción sobre la tierra. En la ciudad el pasado barroco feudal contrastaba con las construcciones modernas. Los títulos de nobleza compartían su espacio con la clase burguesa, la aristocracia identificaba a los judíos como em-



Rainer Maria Rilke.

presarios y a éstos como advenedizos. No obstante que el medio cultural fue conservador surgieron en el arte el expresionismo de Trakl y Kokoschka. Aunque el tema sexual no se mencionaba, aún así, adquirió enorme importancia; sin embargo, de cualquier modo, la represión moral sancionó los descubrimientos de Freud. "Viena, se revestía de una alegría que cubría la sombría realidad. La frivolidad de las operetas, la música de vals, los cafés alegres, bullían al lado de las casas pobres de los proletarios" (Buck-Morss, 1977).

- 3 -

Adorno, trayendo bajo su brazo sus propias composiciones como material de estudio, asistía dos veces por semana a las lecciones de Berg, quien además le enseñaba el método de composición de Schoenberg. Por otra parte, perfeccionaba la técnica pianística bajo la supervisión de Edward Steuermann⁴. Teddy permaneció en Viena menos de dos años a partir de enero de 1925. Durante su estancia realizó una elocuente actividad literario-musical, colaborando

con el patronímico Wiesengrund con más de 20 artículos en diversas publicaciones especializadas. Incluso, perteneció al consejo editorial de la *Musikblätter des Anbruch* en Viena de 1929 a 1931.

Koestler en su *Flecha en el Azul*, su autobiografía, nos cuenta una anécdota en la cual nos muestra un momento de la vida cotidiana de Adorno en Viena:

Entre los huéspedes de la pensión Glaser había dos personas raras: los primeros intelectuales de categoría que conocí en mi vida. Uno era el doctor Theodore Wiesengrund Adorno, el crítico musical, discípulo de Schönberg. Era un joven tímido, preocupado y esotérico, con un encanto sutil que yo, demasiado rudo, no podía advertir... Compartía una mesita del comedor con una rubia, igualmente reservada: la actriz Anny Mewes, que había sido amiga de Rainer Maria Rilke... Adorno y Anny Mewes, muy de vez en cuando, me dirigían algunas palabras, desde sus remotas cumbres intelectuales.

En los años treinta, Adorno compuso una ópera con los textos de Tom Sawyer, de Mark Twain; solamente una de sus partituras publicó en vida.

Su primera contribución a la revista del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt fue un artículo sobre la situación social de la música, publicado en 1932. Adorno y Horkheimer se conocieron realmente en 1921, mientras el primero estudiaba filosofía.

Es célebre la colaboración de Adorno con H. Eisler sobre la música y el cine: ambos hacen énfasis en la función del acompañamiento musical en escenas de suspenso, intriga, misterio o comedia, la cual sirve para aliviar la tensión del espectador y desviarlo de sus preocupaciones de la vida cotidiana, como una especie de somnífero y evasión de la cruda realidad. Brecht escribió mordazmente sobre la obra en su diario el 20 de abril de 1942: "Eisler estuvo de visita. La fundación Rockefeller le ha concedido una beca (tema: música para películas). 15 maneras de describir la lluvia (fragmentos de películas mostrando lluvia con un fondo musical

apropiado)." En rigor, el libro es estupendo. En un análisis profundo los autores describen las características técnicas y la crítica social de la música cinematográfica.

- 4 -

Wiesengrund-Adorno, incluyó el materialismo histórico en su análisis crítico de la música. En efecto, en sus obras la dimensión social de la música es evidente, pero no como una estructura que directamente condiciona el proceso creador. En estos términos, durante la composición las relaciones sociales preforman la manera de producción y reproducción, creación y recreación.

La música en particular —y el arte en general— funcionan con sus propias reglas que no coinciden, necesariamente, con el principio de evolución social. "Entre la sucesión de las obras y su historia en sí, media la historia de la escritura musical." (Adorno, 1930b).

Las obras de arte, mientras más alejadas están del mundo, mejor responden a la heteronomía de la sociedad. La música re-



acciona con horror frente a la estructura social: tensa, frente a la historia. La sociedad pretende dirigir a la música como si fuera un fenómeno manipulable. Desde luego, ignora que la música sería permanente frente al hecho social como un testigo mudo y a la vez crítico. "El arte no debe jamás garantizar o reflejar el orden y la tranquilidad, sino obligar a que surja a la superficie lo oculto bajo ésta, y de este modo oponer resistencia a dicha superficie, a la presión de la fachada." (Adorno, 1966).

- 5 -

En un sentido específico, la música en la actualidad responde a un momento histórico. Con la modernización de la industria y con el mejoramiento de las condiciones de vida, se profundizó, asimismo, en la conciencia de los seres humanos. En efecto, se descubrieron los principios del inconsciente dinámico que rigen la vida. El psicoanálisis abrió nuevas dimensiones para la comprensión del comportamiento de mujeres y hombres, niños y ancianos, primitivos y civilizados.

También el arte respondería a los mismos acontecimientos psíquicos recién descubiertos. De súbito, aparece la tendencia surrealista y la música atonal. "Las primeras obras atonales son documentos en el sentido de los documentos oníricos de los psicoanalistas" (Adorno, 1948). En efecto, los símbolos inconscientes y las experiencias infantiles, penetran a las obras poéticas, pictóricas y musicales. Las obras de arte nos permiten visualizar los procesos soterrados en el psiquismo humano. Cuando el arte nuevo penetró a la esfera privada de los seres humanos cobró una nueva dimensión.

Los procesos inconscientes encuentran su cauce en la creación artística. Kohut describió las hipótesis psicoanalíticas de la producción estética:

Toda capacidad de creación artística puede relacionarse con el principio femenino que, en ciertos casos, puede derivar su energía de la sublimación de los deseos infantiles... Las vivencias de escenas primitivas, la hiperestimulación creadora, los peligrosos deseos pasivos

y defensivos y el miedo a la castración pueden conducir a intentar un retorno al equilibrio emocional que había al principio de la experiencia, y a preparar el terreno emocional para el desarrollo de las actitudes artísticas como observador y relator. (1948).

-6-

El psicoanálisis, de manera indirecta, permite el conocimiento de los mecanismos de la composición musical. Desde luego, "el curso total de la composición, aparece sin embargo de una manera completamente distinta al conjunto de las experiencias psicológicas del hombre" (Adorno, 1930b). En la producción de la obra —por supuesto en la que intervienen los mecanismos cognoscitivos—, las operaciones mentales del Yo de asimilación de los estímulos del sonido y la acomodación de los esquemas musicales previamente internalizados, permiten la producción. En la creación se requiere del ritual permanente del trabajo. Así, el compositor escribe frente al pentagrama sobre su idea, modifica lúdi-

camente las notas, las mueve del sitio, aumenta un sostenido, invierte, elige un acorde, para que suene de acuerdo con su inspiración —y suspiro— en función de la armonía, melodía y ritmo.

-7-

La música moderna ha sido equiparada con lo frío, lo insensible; muy lejos de lo "cálido" del romanticismo, o de lo "sobrio" de lo clásico, o lo "gracioso" del movimiento barroco. La costumbre de escuchar a Beethoven y Bach, o incluso a Mahler, evocan lo vigoroso y la ternura de los sentimientos; sin embargo, "la afirmación de que las obras maestras de la música moderna son más cerebrales y tienen menos carácter sensible que las tradicionales, representa una pura proyección de la incapacidad de comprender" (Adorno, 1948). Leibowitz creía que el auditorio se familiariza en realidad con un estilo musical, y cuando escucha una nueva audición fuera de las fronteras de su repertorio —esto es, sobre pasan el umbral conocido— la nueva recepción se percibe como disonante, siendo así



Arnold Schoenberg

que se requiere de un período de repetición para comenzar a percibir el sonido como armónico. Adorno reflexionó que la comprensión de cualquier música solamente es posible desde su interior.

- 8 -

La técnica de la composición, en tanto reflexión sobre medios diferenciados desde el principio, que formaban una unidad, en sus orígenes, con la forma de tratar al parámetro instrumental en tanto habilidad artística particular proveniente de la reproducción no sedimentada como parte integrante de la composición hasta la segunda mitad del siglo XIX (Adorno, 1960).

La técnica de la música atonal surgió de la estructura de la gran cámara tonal. La tonalidad está fundamentada por un sonido fijo sobre el cual giran las demás notas, siempre relacionadas entre sí en función de la nota elegida y su quinta. Los acordes de tres sonidos se forman sobre las notas básicas y construyen la cadencia. En este tipo

de composiciones se emplea la armadura. En la música de tonalidad extensiva o atonal, todos los sonidos poseen igual derecho. Las doce notas conforman una escala cromática, compuesta de semitonos; los intervalos son regulares y no se utiliza la armadura. En efecto, la notación con sostenidos y bemoles perdió su propósito inicial y por ello Schönberg intentó crear una nueva notación.

La técnica de los doce sonidos innovada por Schönberg, procede del modo de composición del atonalismo libre: "la técnica dodecafónica. Esta técnica permite de hecho la síntesis de procedimientos muy libres y muy rigurosos" (Adorno, 1952). La música de los doce sonidos, según Schoenberg, es un resultado necesario de la evolución de la música. Ya en tiempos de Beethoven se encuentran pasajes donde se emplea de manera inconsciente la disonancia; por ejemplo, en el *Cuarteto de cuerdas en Fa mayor Op. 35* (Cf. Schönberg, 1951:151). "Los grados de la técnica dodecafónica estructurada se organizan entre sí con diferencias cualitativas; son de diversa valoración, sin que esta valoración aparezca



Thomas Mann

ca dictada ciegamente por las relaciones de la serie de armónicos" (Adorno, 1930a).

. 9 .

El pathos de Schönberg está al servicio de una música de la cual el espíritu no tiene por qué avergonzarse y que, por ello mismo, avergüenza a los dominantes. Su música quiere ser mayor de edad en sus dos polos a la vez: libera lo instintivo y amenazador que la música común se limita a filtrar y falsear, y pone la energía espiritual en extrema tensión; la música de Schönberg encarna así el principio de un Yo que fuera lo suficientemente fuerte para no renegar del impulso (Adorno, 1952).

Adorno escribió estas frases para un homenaje a Schönberg. La disertación va precedida por un conflicto literario-musical. Resulta que en la novela *Dr. Faustus* de Thomas Mann, el personaje expone de una manera exhaustiva la teoría de los doce sonidos. Adorno asesoró musicalmente a

Mann. La novela suscita un grave conflicto cuando Schönberg protesta enfurecido por el tratamiento de su música en la literatura del escritor alemán. Mann escribe la *Novela de una novela* donde explica el origen de su información musical. "La exposición de la música dodecafónica y la crítica de ella desarrolladas en un diálogo como en el capítulo XXII del *Dr. Faustus*, se basan por entero en los análisis de Adorno." El escritor y el musicólogo colaboraron en California en los años cuarenta. Katia Mann como observadora muda nos describe el encuentro entre los dos hombres en la producción estética: "Los consejos de Wiesengrund-Adorno eran de índole técnica musical, y en ello estaba muy versado. Creo que apenas discutían, todo iba muy bien, y mi marido casi no le contradecía. Conversaban, mi marido hacía preguntas, pero Adorno no le dictaba nada". La opinión de Schönberg, evidentemente, manifestaba el desconocimiento de la enseñanza óptima de Adorno: "Adrian Leverkühn de Thomas Mann no conoce los fundamentos de la composición de doce sonidos. Todo cuanto sabe le fue enseñado por el Sr.

Adorno, quien únicamente sabe lo poco que yo fui capaz de explicar a mis alumnos" (1951).

- 10 -

Para Adorno es importante el proceso de la producción musical. "El empeño principal de la composición debe ser el de realizar la sonoridad más conforme a la naturaleza de los instrumentos, el efecto más pertinente, en lugar de hacer que los valores instrumentales sirvan... para la clarificación del contexto, para significar estructuras puramente musicales" (Adorno, 1948). Es indudable que en el primer tomo de su música aparecen como instrumentos la voz y el piano, como si estableciera un diálogo entre dos personas, pero, en tiempo diferente.

La técnica de la composición de Adorno es analizada por Leibowitz. "Las composiciones de Adorno se valen del idioma de libre tonalidad, es decir, que se hallan totalmente emancipadas de las funciones tonales 'clásicas', sin sujetarse a los principios estrictos de la composición serial o de 12 sonidos" (1963).

- 11 -

Cada uno de los intérpretes es un solista y a la vez ejerce su influencia frente a la música y al público. La manera de cantar o tocar el piano tiene una función en la historia. El auditorio procede de un mundo musical, vivenciado individualmente desde distintas sonoridades. En cambio, los intérpretes recorren el camino a la inversa, producen música como *modus vivendi*. "El concepto de la actual interpretación de una obra se realiza íntimamente entre el texto y la historia. Interpretar una obra de manera actual, o sea, según la situación objetiva actual de la verdad, interpretar una obra ponderada y correctamente, significa también al propio tiempo interpretarla fielmente; leerla mejor" (Adorno, 1930b).

- 12 -

La obra musical se desenvuelve con su propio lenguaje, la armonía es el fundamento básico para comprender la música. La relación matemática de los tiempos con el sonido imprime un movimiento rítmico en el

Die Blau - e mei - ner Au - gen ist er - lo - schen in die - ser Nacht,

El azul de mis ojos se ha extinguido en esta noche (Trakl)

cual las notas se distribuyen a lo largo y ancho del pentagrama formando acordes. Cada compositor emplea a la voz humana cuando su mensaje rebasa el sonido de los instrumentos, como Beethoven en su *Fantasia en Do menor para piano, coro y orquesta, Op. 80*.

Cuando se escribe música para la literatura, ambas se encuentran en un nivel óptimo de intercambio artístico. "La calidad de la música no depende simplemente de la poesía, pero una auténtica música vocal no se logra más que cuando tropieza con autenticidad en el contenido del poema" (Adorno, 1952). En el primer tomo de su música las composiciones con su secuencia y cambio de intervalos y ritmos se ajustan en una combinación rítmica con los poemas de Trakl, Brecht y otros poetas importantes. Adorno como crítico literario conocía la frase poética adecuada para su fantasía musical.

El azul de mis ojos se ha extinguido en esta noche (Trakl)

NOTAS

- 1 Adelina Patti (1843-1919) soprano coloratura, nacida en España de padres italianos. Su carrera profesional comenzó en EUA.
- 2 En rigor, se estrenó una suite basada en una selección de la ópera el 11 de junio de 1924. En el mes de abril de 1923 fue reseñado en la revista *Die musik* de Berlín. El estreno de la obra completa se realizó en la Ópera de Berlín el 14 de diciembre de 1925.
- 3 Hermann Scherchen, director de orquesta, nacido en Berlín en 1891, colaboró con Schönberg en la primera producción de *Pierrot Lunaire* en 1911. Fue sucesor de Furtwangler como conductor en Frankfurt en 1923.
- 4 Edward Steuermann, pianista, nacido en Polonia en 1892, transcribió numerosos trabajos de piano de Schönberg, Berg y Webern.

- Adorno, Th. W. 1929
 Nocturno. En: *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Barcelona: Tusquets Editor, 1970.
- Adorno, Th. W. 1930a
 Reacción y progreso. Op. cit.
- Adorno, Th. W. 1930b
 Nuevos ritmos. Op. cit.
- Adorno, Th. W. 1948
Filosofía de la nueva música. Buenos Aires: Sur, 1966.
- Adorno, Th. W. 1952
 Arnold Schoenberg (1874-1951). En: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Adorno, Th. W. 1960
 Música y técnica hoy. En: *El arte en la sociedad industrial*. Buenos Aires. Rodolfo Alonso Editor, 1973.
- Adorno, Th. W. 1963
Disonancias. Música en el mundo dirigido. Madrid: Rialp, 1966.
- Brecht, B. 1942-1943
Diario de trabajo. Tomo II. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- Buck-Morss, Susan. 1977
The origin of negative dialectic. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute. New York: Free Press.
- Delahanty, G. 1981
 La epistemología en Th. W. Adorno. *Dialéctica*, Vol. VI, No. 10; pp. 155-163, julio.
- Herzfeld, F. 1964
La música del Siglo XX. Barcelona: Labor.
- Koestler, A. 1952
Flecha en el azul. Autobiografía. Buenos Aires/Madrid: Alianza/Emecé, 1973.
- Kohut, H. 1948
 La muerte en Venecia de Thomas Mann. En: H.M. Ruitenbeek (comp). *Psicoanálisis y literatura*. México: FCE, 1975.
- Leibowitz, R. 1949
Schoenberg & his School. New York Da Capo Press, 1975.
- Leibowitz, R. 1963
 Der Komponist Theodor W. Adorno. En: M. Horkheimer (comp.). *Zeugnisse.-Theodor W. Adorno. Zum Sechzigsten Geburtstag*. Frankfurt. A.M.: Europäische Verlaganstalt.
- Mann, Katia, 1974
Memorias. Barcelona: Plaza y Janes, 1976.
- Mann, Th. 1949
Novela de una novela. Buenos Aires: Sur, 1961.
- Schoenberg, A. 1951
El estilo y la idea. Madrid: Taurus, 1963.
- Psicólogo y psicoanalista. Cursos de música con los profesores Simón Tapia Colman y Kurt Groenwold en la Universidad Iberoamericana. Durante el año sabático realizó una investigación sobre la vida y obra musical de Theodor W. Adorno en Frankfurt Main, Alemania Federal entre 1982-1983.



Silvestre Revueltas

*Retrospectiva crítica
en torno a
Silvestre Revueltas*

Sensemayá

José Antonio Alcaraz

Ya que *Sensemayá* (1937-1938) es una de las obras más difundidas y aplaudidas de Silvestre Revueltas (1899-1940), cualquier intento de análisis o reseña resulta particularmente complejo y erizado de riesgos.

La aparente familiaridad con sus varios rasgos y características propicia la difusión de conceptos poco precisos y nociones cuya apresurada elaboración sólo puede arrojar como saldo una valoración nebulosa poco satisfactoria, y aun menos, solvente.

A ella han contribuido, de manera parcial e involuntaria, algunos de los más honestos y sinceros intérpretes o exégetas de Revueltas, quienes, creyendo guardar una posición objetiva hacia este compositor y su obra, fueron parcialmente, de una manera u otra, portavoces de los prejuicios de sus respectivas épocas.

En descargo suyo puede aducirse, en funciones de mecanismo compensatorio, su claro interés por la obra del compositor mexicano, patente en sus escritos o ejecuciones. Es indispensable, asimismo, hacer notar

que nuestra posición actual para encuadrar la escritura, estilo, estética, sintaxis o recursos técnicos de Revueltas, es infinitamente más fácil. Hasta cierto punto fue lógico que la mayoría de sus contemporáneos no hayan sido capaces de percibir la anemia congénita y arrogante pedantería de ese neoclacisismo que entre los años treinta y cuarenta —precisamente aquellos en que fue escrita la totalidad de la producción importante de Revueltas— hacía estragos en los sectores pensantes. Sobre todo al ser pontífices máximos de tan enclenque directiva tanto Hindemith (1895-1963) como Stravinski (1882-1971). Autocita: "...entre otras cosas, Revueltas estructuraba su música mediante otros procedimientos que aquellos que estaban en boga en esos momentos, especialmente en el aspecto tímbrico: hoy podemos saberlos conectados a la visión y acción de compositores tan novedosos como Varèse (1883-1965) y Messiaen (1908...)".

No se trata de afirmar que quienes escribieron sobre Revueltas (Mayer-Serra) o dirigieron sus partituras (Limantour) hayan tenido un punto de vista totalmente erróneo, y que el nuestro, el actual, sea el único válido. Ninguna evaluación es definitiva. En arte no hay verdades únicas, ni dogmas. Ellos tuvieron razón en su momento, basados en la información de que disponían entonces. Por otra parte, el aspecto anecdótico que forzosamente implicó su encuentro con Revueltas, propició ocasionalmente algunos malentendidos (quizá sería más preciso llamarles simplemente distorsiones; ¿o fueron meros errores de óptica?).

De idéntica manera, el proceso habrá de continuar: nuestro enfoque o juicio sobre Revueltas habrá de ser descartado por las generaciones que vendrán, y sólo serán aceptados aquellos rasgos de la misma que a juicio del futuro guarden validez. La personalidad y aportación de un compositor es multiforme y dotada de múltiples posibilidades de polarización.

Esto lo mantiene vivo. Cuando la imagen de un músico se vuelve pétrea y congelada, mediante el absurdo y sentimentalismo expediente de la veneración universal, sin admitir la acción de la crítica, cualquier compositor muere históricamente y comienza su descomposición artística. Evitar voluntariamente el debate es auspiciar esa congelante idolización. Los ejemplos están a la vista (y al oído) para no ser sino demasiado evidentes.

En tal perspectiva resulta tan necesario como estimulante examinar lo que Otto Mayer Serra escribió sobre *Sensemayá* en un amplio y minucioso estudio aparecido en abril de 1941 (a menos de un año de la muerte del compositor) en *The Musical Quarterly*:

"El trabajo temático es más sólido, todas las ideas musicales están explotadas más cuidadosamente. En su *Sensemayá* sin duda ha logrado con éxito realizar la construcción más elaborada de su material. La cadencia métrica de la primera línea del... poema de Nicolás Guillén, una especie de onomatopeya del lenguaje de los negros:

¡Mayombe-bombe-mayombé!

constituye la cédula rítmica fundamental de la que se derivan todos los elementos de la partitura".

Mayer-Serra consigna en el mismo ensayo el ritmo fundamental: el primer tema (en dos formas); el tema dos, correspondiente a la acentuación textual de la primera línea del poema de Guillén y trece motivos rítmicos distintos, derivados del núcleo central, y finaliza: "El estrecho tejido en el tratamiento de temas y motivos que culmina en la combinación contrapuntística de los tres motivos principales, imparte gran unidad a la obra entera y sirve para resolver el problema de la forma en una manera original".

Quince años más tarde, al revisar Mayer-Serra su texto, autocitó: "En varias ocasiones, Silvestre Revueltas se sintió inspirado por los versos del gran poeta afrocubano Nicolás Guillén (1902), a los que puso música en algunas de sus canciones; pero la creación más notable que le sugirió la obra del poeta no contiene palabras: es el poema sinfónico *Sensemayá* (1938), que con ese mismo título forma parte del ciclo de poesías *West Indies Ltd.*, publicado por Guillén en 1934. Fue la última obra orquestal que Revueltas escribió para la sala de conciertos.

"... Dentro de esta unidad y el implacable movimiento rítmico que evoca la lucha mortal de la culebra:

la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas...

"Revueltas ha creado un impresionante fresco musical, repleto de angustias y visionarias imágenes sonoras. La orquesta utilizada para esta ocasión es grande (con cuatro clarinetes, cuatro fagotes, cuatro cornos, cuatro trompetas, etc.), además de contener una fuerte sección de percusiones que requiere tres instrumentistas (xilófono, claves, maracas, raspador, distintos tipos de tambores, gongs, celesta, etc.)"

Francisco Agea hace notar: "Esta obra es anterior a *Janitzio* y tanto su instrumentación como sus contrastes difieren de la recia personalidad del compositor. Revueltas, que habitualmente prefería los pequeños con-

juntos instrumentales, opta en esta obra por una gran orquesta peculiárisima..."

Por su parte, David Ewen informa: "En su forma original, tal como fue escrita, en 1937, *Sensemaya* fue compuesta para voz y pequeña orquesta. Un año más tarde Revueltas la reorquestó para gran orquesta sin voz". Termina el inventario de citas: "El ritmo domina toda la pieza (cerca de siete minutos). En gran parte está formada por ostinatos rítmicos. El ritmo básico introducido al principio mismo, cobra un impulso insistente junto con el bajo ostinato (después también en los contrabajos). *Sensemaya* puede dividirse en tres secciones consecutivas, cada una más breve que la anterior, y cada una es como un *crescendo* que va haciéndose más salvaje y más intenso al avanzar la pieza.

"El efecto acumulativo hace que toda la pieza parezca un largo *crescendo* creado parcialmente por las sucesivas entradas de los instrumentos que van interviniendo..."

"Hacia el fin de cada sección se interrumpe el flujo rítmico-métrico y se oyen algunas disonancias irregulares, después de lo cual todo vuelve a empezar como en el comienzo..." (Dan Malmström).

Así, al ser básicamente la realización de un gigantesco *ostinato* orquestal, en el que las texturas juegan un papel fundamental, *Sensemaya* resulta afín y próxima —con los naturales matices del caso— a tres obras escritas en Francia (dos de ellas en fechas vecinas): *El aprendiz de brujo* (1897) —coincide incluso en el fagot como vehículo básico para la idea pivote; *Pacific 231* (1924) y, por supuesto, *Bolero* (1927).

Las tres partituras francesas y *Sensemaya* operan por acumulación: los autores crean capas sonoras que se mantienen en niveles relativamente independientes y son simplemente superpuestas. Al conjuntarse, dan por

resultado un tipo de polifonía alejado por completo del concepto tradicional al que suele amparar este término.¹

Mucho se ha repetido que Revueltas, en especial en *Sensemaya* experimentó influencia de Stravinski. Pero en este caso concreto es indispensable subrayar que el procedimiento acumulativo de construcción, le aparta por completo del compositor ruso. *La consagración de la primavera* (1913), obra que se señala con insistencia como uno de los orígenes de *Sensemaya*, opera por yuxtaposición (encadenamiento de segmentos).

Es posible por lo tanto afirmar, esquematizando muy *grosso modo*, que en consecuencia, el *modus operandi* de Revueltas en *Sensemaya* se lleva a cabo sobre un plano (o serie de planos) horizontal(es) y a diferencia el stravinskismo sería básicamente vertical (sobre todo en la "Danza Final")

Mario Lavista (1943) hace notar:

1) "Es muy interesante el uso del compás en la obra de Revueltas, que se sirve exclusivamente de denominadores primos: 7 (tanto octavos como dieciseisavos) así como 11 (cinco octavos y medio). Este tipo de organización métrica basada en números primos nos lleva a Messiaen (y a Bartók, por supuesto).

2) La partitura impresa está llena de errores: las alturas (del sonido) con frecuencia equivocadas, en la dotación inicial se piden instrumentos que no aparecen posteriormente, imposible distinguir entre instrumentos transpositores y los que están escritos en sonidos reales, etcétera".

Y homologada a todos estos vectores técnicos corre la dimensión expresiva de la partitura: la orquesta reptá, sugiere, evoca, reitera, suspende, insinúa, cumpliendo de manera impecable su función hipnótica. *Sensemaya*, como la mayoría de las músicas mágicas, aspira a la condi-

ción de fórmulas encantatorias, mediante la repetición *ad infinitum* hacia las cargas anímicas, hasta hacerlas llegar a la erupción ritual. Autocita a manera de final abierto: "La leyenda del bohemio, poco preocupado por cuestiones formales y poseedor de una técnica apenas improvisada y sumaria, debe desaparecer para ir dando paso a una imagen más congruente con la verdadera importancia de Silvestre Revueltas, cuya obra, al tener módulos y afanes ajenos al formalismo... pudo aparecer alguna vez —como producto de un evidente enfoque distorsionador— atractiva, pero poco sólida."

Sin que el propio Revueltas lo supiera, quizá, su ideología musical, praxis de composición y estética individual, iban más allá de cuanto las apariencias podían evidenciarlo en el momento mismo de ser escritas sus obras.

Ya basta de hablar de "nuestro Revueltas" en un tono opacado y familiar, o exaltarlo como figura polícroma del anecdótico panteón localista. Se hace indispensable reexaminarlo aquí y ahora, a la luz de las grandes corrientes musicales del siglo XX, alejándose de las divagaciones literatizantes o el afecto pacato de la parentela distante; sin recurrir a la endecha pintoresquista. Es nuestra obligación intentar ubicar a Revueltas, donde es evidente le corresponde: en el panorama que establecen y marcan los grandes creadores sonoros de nuestra época, sin chauvinismos ramplones, ni vergüenzas gratuitas.

Sólo así, más allá de la timidez concebida como virtud propicia a la explotación turística y la verborrea demagógica de la canonización laica, se podrá apreciar en su espléndida magnitud, ni sacralizado ni minimizado, a uno de los compositores mexicanos más importantes de nuestro siglo.

SENSEMAYA
Canto para matar
una culebra

Nicolás Guillén.

¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
La culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

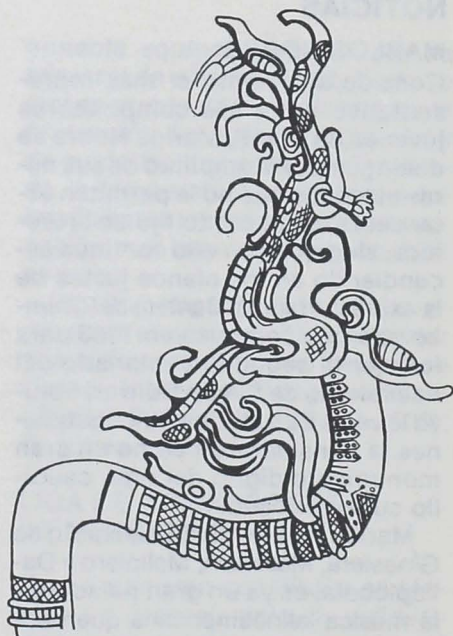
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Mayombe-bombe-mayombé!

Tú le das con el hacha, y se muere:
¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos
sensemayá.
Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.
Sensemayá, con su boca,
sensemayá.
La culebra muerta no puede comer;
la culebra muerta no puede silbar;
no puede caminar,
no puede correr.

La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber;
no puede respirar,
no puede morder.

¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, no se mueve...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe-bombe-mayombé!
¡Sensemayá, se murió!



¹ Antecedentes de esta concepción de la polifonía pueden encontrarse fácilmente en la obra de Berlioz (1803-1869) y más tarde -en forma conceptual- en Mahler (1860-1911), así como de manera evidente en Ives (1874-1954).

CRONICA

NOTICIAS

MARLOS NOBRE

Considerado como el más representativo entre los compositores jóvenes de Brasil, Marlos Nobre se distingue por la amplitud de sus miras estéticas que no le permiten estancarse en un punto fijo de la técnica, sino que con ello continúa ascendiendo en los planos justos de la expresividad. La *Cantata del Chimborazo* que compuso en 1983 para festejar el segundo centenario del nacimiento de Simón Bolívar, obtuvo la venia de sus compatriotas, quienes la consideraron como un gran monumento digno del gran caudillo sudamericano.

Marlos Nobre (1939) discípulo de Ginastera, Messiaen, Malipiero y Dallapiccola, es ya un gran paladín de la música latinoamericana que honra, no solamente en terrenos de la creación fructífera y multiforme, sino también en el de las relaciones fraternales con sus colegas del continente iberoamericano. El encanto de su música ha multiplicado en tal

forma los estrenos de sus obras en Europa, Estados Unidos y varios de nuestros países latinoamericanos, que si hubiésemos de enumerar los realizados en el último año sobrepasaríamos la cifra de veinte. Entre éstas ha habido algunos estrenos mexicanos, como *Momentos* en el Sexto Foro Internacional de Música Nueva y un ballet en el Tercer Coloquio Internacional de Danza Contemporánea. Su esposa, la notable pianista María Luisa Corker-Nobre, le estrenó en Niza su último *Concierto para piano y orquesta de cuerdas*. Al escribir estas notas ya se estrenaría en Nueva York su más reciente composición para piano: *Tango* que él destina al Festival de la Sociedad de Música Contemporánea de Toronto, Canadá.

En fin, la versatilidad de este activísimo y simpático artista lo ha colmado de invitaciones y honores por todas partes del mundo de la música, lo que no es óbice para que siga componiendo obra tras obra, ni

que composiciones como *Sonancias III* para dos pianos y dos percusiones fuera colocada en la lista mundial de las obras más ejecutadas durante la temporada 1982-1983.

BIBLIOTECA DEL CONGRESO DE WASHINGTON

Esta famosa biblioteca estadounidense anunció el incremento en las horas de servicio en su salón correspondiente, para aumentar las facilidades de audición de música grabada, con preferencias especiales para los investigadores profesionales. Las colecciones de películas, radioemisiones y división de grabaciones sonoras, comprenden más de 1,300,000 grabaciones, entre la que está representada toda clase de música de concierto, folclórica, popular, jazz, etc. Para estas facilidades, la biblioteca cuenta con 16 cuartos modernamente equipados con sendos escritorios y

consola equipada con un par de bocinas de alta fidelidad. Todo lo que se puede uno imaginar para la protección del material y toda clase de cuidados que comprenden desde la temperatura ambiental adecuada hasta los medios de comunicación con las cabinas de control, es poco.

Los investigadores que requieran estos servicios deben concertar cita al Recorded Sound Reference Center, Library of Congress, Washington, D.C. 20540 (202-287-7833), de lunes a viernes.

LIGA DE COMPOSITORES DE MEXICO

Este organismo constituye en México un gran ejemplo de solidaridad entre músicos mexicanos de una sola rama: la de los compositores. La unión les ha permitido editar sus obras, estrenarlas, darlas a conocer por cuantos medios les es factible. Con razón eligieron al

maestro Luis Sandi como director honorario permanente. Sandi ha sido siempre uno de los músicos más modernos y como compositor ha seguido las vías del progreso.

La lista siguiente de obras ejecutadas durante los meses de junio, julio y agosto de 1981, dará una idea exacta de lo dicho:

Junio: Daniel Catán: *El árbol de la vida*; Ricardo Castro: *Vals Capri-cho*; J. Pablo Moncayo: *Tierra de temporal*; Manuel M. Ponce: *Concierto romántico para piano y orquesta*; Silvestre Revueltas: *Redes*; Blas Galindo: *Sones de mariachi*; Miguel Bernal Jiménez: *Tres cartas a México, Concertino para órgano y orquesta, Sinfonía México*.

Julio: José Pablo Moncayo: *Tierra de temporal*.

Agosto: II Festival de Verano en Aguascalientes. Homenaje a Candelario Huízar con sus obras *Surco, Adagio, Imágenes y Opanixtli*.

Continuó el Festival de Aguasca-

lientes con las siguientes obras: José Pablo Moncayo: *Tierra de temporal*; Candelario Huízar: *Opanixtli*; Manuel M. Ponce: *Ferial*; Blas Galindo: *Sones de mariachi*, Silvestre Revueltas: *La noche de los mayas*.

En julio, Música de cámara y Foro UNAM ofrecieron, de Ponce, Moncayo, Alfonso de Elías y Juan D. Tercero: *Pasas por el abismo, Canción del mar, A un ruiseñor y Niña de la blanca enagua*, respectivamente.

El Foro UNAM presentó las *Evo-caciones* de Bernal Jiménez, la *Misa concierto* de Ramón Noble y el Grupo de Percusiones de Strasburgo ejecutó la *Tocata para instrumentos de percusión*, de Carlos Chávez.

Su catálogo de ediciones contiene ya una treintena de obras, lo cual es mucho, pensando que, como editora, la Liga es bastante novata.

ARGELIERS LEON

El compositor cubano fue invitado por el INBA para que impartiera un curso relacionado con las técnicas de investigación musical. El distinguido huésped es director de la sección de música de la Casa de las Américas de La Habana y en el pasado perteneció a la Academia de Ciencias de Cuba.

ROBERTO TELLEZ OROPEZA

El gobierno de Yucatán convocó a un concurso para premiar la mejor música que se escribiera para el espectáculo *Luz y Sonido* de las ruinas arqueológicas de Chichén Itzá. Fue agraciado el compositor Roberto Téllez Oropeza, quien grabó su obra con la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por él mismo. Esto ocurrió en el sexenio antepasado, pero previamente a su estreno en Yucatán, Téllez Oropeza había realizado una suite de su obra, que la Sinfónica Nacional estrenó aquí, bajo la dirección de Jaime Gonzá-

lez Quiñones.

ENRIQUE SANTOS

En Montevideo, Uruguay, el oboísta León Biriotti estrenó con éxito el *Concierto para oboe y orquesta* del compositor mexicano Enrique Santos.

Todas las noticias de la Liga de Compositores que proporcionamos a los lectores de *Heterofonía* pertenecen ya a un pasado de casi tres años, por lo que suplicamos a este organismo ponernos al día con nuestro agradecimiento. De todas maneras no es inútil refrescar las cosas positivas de vez en cuando.

LOS MUSICOS ESPAÑOLES EXILIADOS EN MEXICO

Como parte de la exposición *El exilio español en México*, se organizaron en Madrid cuatro conciertos con música de algunos de los compositores españoles exiliados qui (algunos, decimos, porque se les olvidaron el maestro Samper, María Teresa Prieto y Emiliana de Zubel-

dia); pero se escucharon obras de Rodolfo Halffter, Simón Tapia Colman, Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay, y Rosa García Ascott de Bal y Gay. El hecho de que se haya incluido a Rosita Bal y Gay demuestra que no se trató de discriminación a mujeres en el caso de María Teresa Prieto y Emiliana de Zubeldia (si bien ésta última se ha rehusado siempre a cualquier clase de homenajes).

ALFRED LEMMON

Nuestro distinguido colaborador y amigo Alfred A. Lemmon estuvo recientemente dando conferencias en España en campos de la musicología. Esperamos recibir próximamente sus noticias.

CARLOS BARAJAS

Este pianista mexicano ofreció el pasado 14 de julio en Nordorf, Alemania, un recital formado con la *Fantasia Cromática* y *Fuga* de Bach, la *Appassionata* de Beethoven, las

dos rapsodias y una balada de Brahms, y la *Primera balada* y tres obras más de Chopin. Recibimos aquí una muy seria y extensa crítica, al mismo tiempo que muy laudatoria que de este recital hiciera el Dr. Werner Schwartz en el principal diario de esa ciudad, en la que considera a Barajas como uno de los más grandes pianistas que han visitado esa ciudad.

JULIO ESTRADA Y EL FESTIVAL DE MUSICA LATINOAMERICANA EN SAN DIEGO, CALIFORNIA

La Universidad de California en San Diego, invitó a Julio Estrada para que animara y dirigiera un Festival Musical Interculturales latinas, organizado por el Departamento de Música de la Universidad de California en San Diego, del 5 al 12 de mayo de 1984. Fueron convocados ahí compositores de la América Latina, Canadá y los Estados Unidos, con objeto de que se analizaran y estudiaran las raíces de la

cultura latinoamericana actual, a partir de las influencias indígenas, así como las hispano-portuguesas, y las africanas que, reunidas, dieron base al mestizaje. Julio Estrada estuvo a la cabeza del Comité organizador, el cual produjo un programa muy idóneo de música latinoamericana contemporánea y antigua (a partir de 1800), sin que faltaran conciertos de música intercultural que justificaron el título de la reunión. El programa producido por el comité organizador es ejemplar en su género, tanto en la elección de las obras, como en la de los intérpretes y sus currícula.

EL BOLSHOI EN MEXICO

De este famoso ballet de la URSS, V.V. Vanslov escribió: "La importancia del ballet soviético se basa no sólo en su perfección técnica e inigualable ejecución artística, sino también en su riqueza pictórica. Este ballet..., agrandó las fronteras y posibilidades del arte coreográfi-

co, conquistó nuevas esferas pictóricas, abrió nuevos métodos antes desconocidos en la dramaturgia y en la expresión plástica bailable..." El Bolshoi vino a México para actuar en el Festival Cervantino del año pasado, en Guanajuato y, como todos los principales acontecimientos que habrán de realizarse ahí, abrió brecha con una presentación en esta ciudad, donde escenificaron el ballet en tres actos *Raymonda* de Glazunov, sobre un libreto de Paskovoi y Petipa y coreografía de Yuri Grigorovich, con algunos fragmentos de Petipa y Gorski. Nuestra Orquesta de Teatro de Bellas Artes sonó magníficamente bajo la dirección de Alguis Zhuraitis. La orquesta había sido preparada por su titular Antonio Tornero. Realmente la técnica de los solistas y la del cuerpo de ballet alcanza los más altos grados de perfección. No sabría uno señalar a cada una de las figuras estelares entre mujeres y hombres, pero no se borra fácil-



Eduardo Mata

mente de la memoria el "caballero sarraceno" Gedimias Taranda, ni bailarinas como Marina Leonova, Ala Artiushkina, etcétera.

EDUARDO MATA AL COLEGIO NACIONAL

Para sustituir a su maestro Carlos Chávez, quien falleció en 1978, Eduardo Mata fue recibido como miembro de número en el Colegio Nacional. Esto sucedió desde el 9 de agosto pasado y, aunque tarde, le enviamos nuestros parabienes.

REVISTA DE REVISTAS

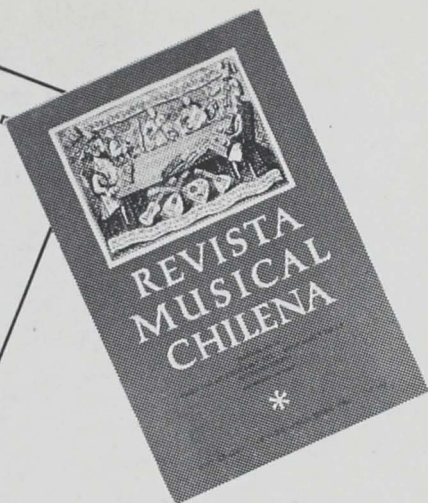
INTER-AMERICAN MUSIC REVIEW,
Volumen V No. 2, 1983

Cuánto se puede aprender de este magnífico volumen de 130 páginas. Si no conociera uno al dedillo el inconfundible estilo del fundador de esta valiosa revista musical, Dr. Robert Stevenson, apenas se atrevería a asegurar que, con excepción de los cortos artículos de Ma-

ría Ester Sala sobre los "75 años de Macario Santiago Kastner", "Actividad Musical en 1983 en Santa Cruz de la Sierra", "Cochamba y la Paz" de Rodolfo Kolzmann, *Verdadera Historia del Tesoro*, volumen II (revisada por un editor), todo el resto procede de la pluma y los acendrados conocimientos musicológicos del Dr. Stevenson. Quien lea concienzudamente esta revista apenas podrá creerlo.

La transcripción de cuatro *Salve Regina*, a cuatro, cinco y seis voces y un *Domine Adjuvandum* a cinco de Pedro Bermúdez, maestro de capilla de la catedral de Puebla, son obra de Stevan Barwick, con cuyo permiso aparecen impresas en la revista.

En terrenos de las enseñanzas derivadas de la lectura específica, son de gran valor los quince *items* de la sección de revista de libros, así como de ejemplo ideal. Se revisaron ahí obras de Jorge Velazco (*De música y músicos* y *El pianis-*



mo mexicano del siglo XIX); de George Kehler, *The Piano in Concert* (El piano en el concertismo); de Joseph Horowitz, *Conversations with Arrau* (Conversaciones con Arrau); de Glen Plaskin, *Horowitz, A Biography of Vladimir Horowitz*; de Arthur Rubinstein, *My many Years* (Mis numerosos años); de David P. Appleby, *The Music of Brazil* (La música de Brasil); de Rober Günther, *Die Musikkulturen Lateinoamerikas* (La cultura musical de la América Latina); de Susana Salgado, *Cluzeau Mortet* (tesis de musicología); de Aurelio Tello, *Tesoro de la música polifónica en México*, tomo III; de Steven Barwick, *Two Mexico City Choirbooks of 1717* (Dos libros de coros de la ciudad de México, en 1717); de Robert J. Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos* (La música sobreviviente de Rodrigo de Ceballos); de Vicente Gesualdo *Historia de la música en la Argentina*; de Walter Guido, *José Angel Lamas*

and his Time (José Angel Lamas y su época); y Rogers Becerra, *Casnovas Reliquias de Moxos*.

En artículos de fondo del Dr. Stevenson (como anónimos) aparecen *Actuaciones de Carreño en California durante 1875*; la primera parte de *Organistas y maestros de Capilla de la Catedral de Puebla*; *Wagner's Latin American Outreach (to 1900)* (Lo que se sabía de Wagner en la América Latina hasta 1900).

A Isabel Aretz (la compositora), le festejó su cumpleaños, poniéndole al día, amplificando y corrigiendo un catálogo de sus obras publicado en 1971, así como mencionando sus arreglos (sola o en colaboración con su esposo), de canciones y danzas tradicionales de Venezuela y Argentina.

REVISTA MUSICAL CHILENA

Acabamos de recibir el número de enero-junio de 1983 (Año XXXVII, No. 159) con el que la muy apreciable colega (la más antigua revista

musical de la América Latina) va poniéndose al día.

En este número Luis Merino Montero (actual director de la RMCh) publica un cabal estudio sobre el compositor chileno Acario Cotapos (1889-1960?). Merino estudió esmeradamente la obra producida por Cotapos a partir de 1916, cuando se estableció el compositor en Nueva York y estudió ahí la composición contemporánea. En esos momentos Nueva York comenzaba a efervescer dentro de la música. Edgar Varese fundó el International Composers Guild y se llenaba la ciudad de músicos y estudiantes de toda la América Latina.

Acario Cotapos (a quien no conocemos en México), trabajó intensamente como autodidacta y fue admitido por Edgar Varese en la International Composers Guild. Desde que se asoció con el Guild escribió obras importantes para su carrera de compositor, de las que no se hallaba ausente el dodecafonismo,

por lo que algún crítico le llamó "el Schönberg de Sudamérica".

Luis Merino hace resaltar el interés que produjo la música de Cotapos de 1916 a 1925, suscitando el deseo de escucharla y conocer lo que realizó desde su regreso de París, donde también estudió y donde se tocó alguna de su música con éxito. En suma, estas *Nuevas luces sobre Acario Cotapos* nos iluminaron la existencia de un compositor latinoamericano digno de figurar entre sus colegas y ser mejor conocido en el mundo de la música.

Otro artículo importante de la *Revista Musical Chilena* es el de Riquel Bustos Valderrama, quien advierte que su trabajo "corresponde a un estudio parcial dentro del proyecto *La mujer en la producción musical chilena*", que mucho apreciamos en *Heterofonía* y deberíamos emular por lo que se refiere a nuestras mujeres compositoras.

El estudio de la autora se titula *Carmela Mackenna Suber Casseaux*,

quien fue una compositora nacida en Santiago en 1879. Como su familia era de alto rango intelectual y social, Carmela no encontró oposición a sus anhelos de estudiar la música, aparte de la literatura y la pintura. Al casarse con un diplomático se mostró ella misma activa colaboradora en Inglaterra y Uruguay. Una vez jubilado su marido, la pareja se estableció en Berlín, donde Carmela se perfeccionó en el piano con Konrad Ansoerge y estudió la composición con Hans Mersmann.

Su producción musical de consideración data de 1929. En 1931 escribió sonatas para violín y piano y composiciones menores. En 1933 terminó su *Concierto para piano y orquesta de cámara*, que fuera estrenado en Berlín y ejecutado en otros países. Después escribió otras obras para orquesta, una *misa* para coro a *capella* y un *trío* para cuerdas. Dice la autora que fue "la primera compositora chilena, a la vanguardia de los compositores, que

fijó su atención en la poesía de nuestro Premio Nobel, Pablo Neruda". Al separarse de su marido se convirtió Carmela en viajera perenne. Falleció en 1962, por lo que vivió la avanzada edad de 91 años.

Después de una breve reseña biográfica, Raquel Bustos Valderrama analiza la obra de Carmela Mackenna Suber Casseaux desde puntos de vista estilísticos, estructurales y formales. La autora la clasifica de " ecléctica", pero la considera "una de las creadoras nacionales de más sólida formación profesional y de una mayor proyección internacional". El catálogo de su obra, proporcionado por la autora, comprende unas 56 composiciones, ora mayores, ora menores. Trátase, pues, de una producción importante que le da vida propia a una mujer compositora valiosa.

El último artículo de fondo de este número de la *Revista Musical Chilena* le está dedicado, por Mario Silva Solís, al compositor chileno con-

temporáneo *Alejandro Guarello Finlay*, "un joven compositor de grandes dotes creativas, de extraordinario poder de síntesis, cuyas obras de rica vitalidad y pletóricas de hallazgos novedosos, todas ellas vertebradas por una lógica continuidad de ideas y un lenguaje musical muy característico, son el testimonio más genuino de su destacada trayectoria en el contexto musical chileno", dice el autor.

Por el contexto, los ejemplos musicales y el catálogo ya nutrido de este joven compositor, puede deducirse la importancia de su presencia entre los compositores contemporáneos de Chile que nos gustaría conocer.

Termina la publicación con una reseña de publicaciones, entre la que nos fue grato ver el nombre de *Heterofonía*, gentilmente apreciada.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Schöenberg y Marie Pappenheim.

Bajo el título de *Schreiben Sie mir doch einen Operntext, Fraulein!* (Escribame, pues, un texto de ópera, señorita). Eva Weissweiler nos iluminó acerca de la génesis del libreto sobre el que Schoenberg escribió su ópera *Erwartung* (Expectación). Para nosotros, los mexicanos, ¿quién era Marie Pappenheim? (1882-1966). Al contemplar su fotografía puede uno asegurar de inmediato que fue una mujer alemana judía cuya juventud abarcó los años del inmolador Hitler. Procedente de una familia de rabinos y gente religiosa, tanto como de intelectuales, Marie Pappenheim abrazó la carrera de las letras y la poesía, conjuntamente con la de la medicina. En 1930 trabajaba activamente en la medicina, pero asimismo en el movimiento socialista y feminista. Entonces emigró a Austria y luego a París, donde se adhirió al *Círculo cultural austriaco*. En 1940 voló hacia México, donde escribió sobre medicina en los periódicos alema-

nes *Alemania libre* (III, 9) y *El correo democrático* (II, 6). Aquí permaneció hasta 1947, cuando regresó a Viena. En 1949 publicó en la capital austriaca *Der graue Mann* (El hombre gris) y hasta 1952 fue dermatóloga en el hospital territorial vienés, donde permaneció hasta su muerte, en 1966.

Antes de todo esto había sido amiga de Schoenberg, quien la apreciaba grandemente. Después del fracaso matrimonial del compositor con Mathilde Zemlinsky, la huida de ésta con el pintor Richard Gerstl y su suicidio en 1908, Schoenberg sintió la necesidad de expresar la contienda *hombre-mujer* en una obra musical. Cuando le pidió a Marie Pappenheim un libreto, ésta le dijo que no podría escribir un libreto de ópera, pero sí un monodrama que tuvo listo en el término de tres semanas, una vez que el compositor había aceptado sus condiciones. Dice la autora del artículo de NZ que "contrariamente a las opiniones de

muchos escritores, ella, y no Schoenberg, concibió la idea del monodrama *Expectación* para el texto especificado." Como podrá comprenderse, es imposible extendernos más en esta sección acerca de un caso que presenta complicaciones psicológicas y antecedentes históricos, pero para los fanáticos de Schoenberg, valdría la pena intentarlo.

Libros

Laurette Séjourné, *Arquitectura e historia del Valle de México, de Xochimilco a Amecameca*. Siglo XXI Editores, México 1983. 287 páginas, incluyendo 234 de dibujos realizados por Abel Mendoza y Françoise Bagot. Se especifica que las exploraciones arqueológicas, sobre las que este estudio se basa, fueron realizadas por la profesora Josefina Oliva de Coll.

El año pasado apareció otro libro de la prominente arqueóloga Laurette Séjourné, que viene a enriquecer su considerable acervo de valiosas obras dedicadas a los orígenes y cultura de nuestros antepasados remotos.

¿Qué nos induce a publicar en *Heterofonía* (revista musical) una sombra de reseña de un libro ajeno a la música? Las causas, un poco extrañas, no carecen de lógica.

La autora, inestimable y muy querida amiga, Laurette Séjourné, al hacerme el inapreciable obsequio de su obra, traía consigo un ejemplar de la pieza *Fabricación*, compuesta en 1922 por la compositora uruguaya Carmen Barradas y publicada por primera vez en el número 84 de esta revista como apéndice del artículo que le

dedicamos en la pluma de Néffer Kroeger. La original gráfica de esta pieza llamó poderosamente la atención de Laurette Séjourné, quien, al abrir su libro por la página donde se hallan los diseños 89 y 90, me pidió comparar los dibujos de aquellos tepalcates tan bellamente reproducidos por los dibujantes Abel Mendoza y Françoise Bagot, con los de Carmen Barradas.

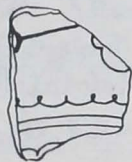
Es realmente extraordinaria la coincidencia entre aquellos dibujos isométricos del Azteca III, "ya contemporáneo de los aztecas" (advierte la autora) y los de la música especificada. En los dibujos de Tláhuac hay tal cantidad de monogramas, biogramas, trigramas, tetragramas, pentagramas, poligramas, con signos de todas clases y formas, con rasgos a veces esotéricos y misteriosos, que Laurette me preguntó:

"¿Sería posible que en esta gráfica hubiera algo relacionado con el ritmo de la música de los aztecas, o con la melodía o la armonía de sus canciones?"

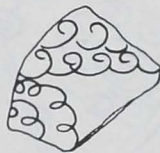
No es factible que Carmen Barradas haya conocido esos dibujos, porque antes que Laurette Séjourné nadie los había publica-



Edificio, 0 — 0.50 m



Pozo V, 1 — 1.50 m



Pozo V, 2 — 2.50 m



Pozo V, 1.50 — 2 m

do con tal exuberancia. Estoy casi segura de que se trata de una coincidencia extraordinaria, pero si ello contribuyera a que por medio de este material se pudiera iniciar una investigación profunda que nos llevara, por lo menos, hasta donde se halla actualmente el conocimiento de la rítmica musical griega, por medio de los dáctilos, anapestos, etc., de su poesía, ya habríamos descubierto algo muy importante respecto a la música de los aztecas, tan desconocida aún. Parece mentira que no se haya dado ni un solo paso seguro en esta dirección.

Con perfecta razón, la autora pone en tela de juicio la veracidad de los primeros historiadores hispanos de la Conquista. El único (de los de los siglos XVI y XVII) a quien concede un poco de crédito es fray Juan de Torquemada. Por lo referente a Alva Ixtlilxóchitl, era todo un señor de Texcoco y tenía ya 38 años a la llegada de Cortés a Tenochtitlán. Sus obras históricas presentan, por tanto, otras dimensiones que la autora toma muy en cuenta.

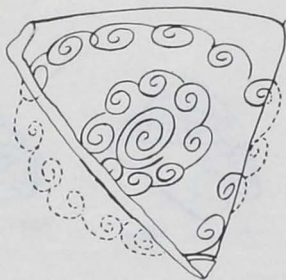
Pero Cortés y Bernal Díaz del Castillo nunca vieron por sus propios ojos “las mantanzas de los súbditos y de los prisioneros

de los aztecas” en aquel mundo “al que no pudieron subyugar más que destruyéndolo”. Y prueba Laurette que las descripciones que aquellos dos autores hicieron de los sobrevivientes, niegan toda posibilidad de antropofagia.

Unidas a sus propias, exhaustivas anteriores investigaciones en Teotihuacán, las excavaciones en diversas ciudades del Valle de México le demostraron fehacientemente a Laurette Séjourné que “las brumas míticas en que se hallaba la Ciudad de los Dioses pasaron de repente al primer plano de una continuidad que sobrepasaba a los dos mil años, demostrando así que al momento de su destrucción, la cultura del altiplano había conocido un desarrollo ininterrumpido de más de cincuenta siglos...”

El estudio de cosa de medio millón de tepalcates le permitió a Laurette reconocer, mediante vestigios de las ciudades meridionales del Valle, que “esa cultura era la suma de conocimientos acumulados durante un período que por lo menos iguala al de las culturas asiáticas”.

En aquellos tepalcates estaba (está) la



Pozo V, 1 — 1.50 m



verdadera historia de los orígenes de una continuidad superior a los seis mil años “que forman un verdadero árbol genealógico, cuyas raíces serían la sección arcaica; el tronco y las majestuosas ramas serían el teotihuacano; las vigorosas yemas el Azteca I y II de Culhuacán, así como el Azteca III de los dos siglos de Tenochtitlán”.

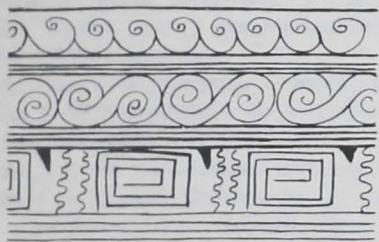
Ahora bien, ¿cómo era posible que una civilización tal careciera de una cultura musical idónea con su rango? Así como en las más antiguas culturas asiáticas, la música (de acuerdo con cánones occidentales) no superó a sus artes plásticas, quizá tampoco la de los antiquísimos habitantes del Valle haya podido transmitir a los teotihuacanos un arte musical paralelo con sus otras artes; pero esto no indicaría en absoluto *carencia* alguna, sino *divergencia*, *disparidad*, quizá *discrepancia*. Estoy convencida de que solamente en la época barroca superó la música a la arquitectura —arte plástica la más afín a la de los sonidos—.

Podrá observarse en la página de las figuras 90 (están clasificadas como del Azteca III, en Tláhuac) cómo los dibujos colo-

cados sobre las líneas que emulan a nuestros pentagramas, son de una extraña irregularidad, y están entrecortadas por ciertas líneas curvas ascendentes. En la figura marcada por la leyenda Pozo VII,2 —2.50 m, hay dos grupos extremos de ocho comas, enmarcando a uno central de siete, sobre los cuales se ve una especie de regulador de *crescendo* el todo reposando sobre un pentagrama, encimado a otro del que lo separa una serie de guioncitos isócronos. No puedo convencerme de que se trate de dibujos fantasiosos, sin significado alguno determinado.

La otra página es de los toltecas. Aparece una serie de figuras extrañas que bien pudieran contener un significado especial. Pero mientras no podamos saquear con los ojos y la mente el Museo de Xochimilco y llevemos ahí las poesías de los antiguos, para cotejarlas con algunos de los signos por el momento esotéricos que nos puedan proporcionar los tepalcates, nada útil habremos logrado.

Volviendo a la magnífica obra de Laurette Séjourné, su lectura la terminé sin tropiezos, mientras no me salieron al en-



Santiago
Pozo 1. 0 - 0.50 m

cuentro los dibujos. Ahora sólo me resta agradecerle con la mano en el corazón, el permiso de publicar esas dos valiosas páginas de su obra. El lector interesado podrá darse cuenta de la magnitud que significará desenredar la maraña.

Como no es de mi incumbencia una reseña detallada de la *Arqueología e historia del Valle de México*, debo disculparme con la autora por la superficialidad de estas notas dentro de un campo que, siéndome muy caro, no cabe como lo dije al principio, dentro de la especialidad de esta revista, pero que podría muy bien entrar; y de hecho ojalá que algún día logre la música de nuestros antepasados ponerse en estrecho contacto con los otros campos de tan fascinante cultura —todavía letra muerta para la mayoría de los habitantes de este Valle de México— cuya verdadera historia, lejana y poética, debiera sernos de gran orgullo a todos los que nacimos por aquí.

E.P.

*Creo que en estos tiempos que corren, la música y la pintura se dan la mano.

LIBROS

Aarón Cohen: *Discography of Women Composers* (Discografía de mujeres compositoras). Green Wood Press, Westport Connecticut, 254 páginas, más 10 de Prefacio.

Con su *Enciclopedia Internacional de Mujeres Compositoras* (incompleta por lo referente a la América Latina), Aarón Cohen ha despertado en el mundo internacional de la música un nuevo interés, además de un gran asombro ante la magnitud del lapso histórico que mantuvo a la mujer como inepta para la creación musical durante siglos. En esta nueva obra —ahora de compilación— con la que Cohen está contribuyendo a que el mundo de sus congéneres comience a abrir los ojos a las realidades, el autor continúa prestándole un gran servicio a la mujer que nace con vocación musical.

Al contrario del sentido generalmente afirmativo de los epígrafes, Cohen escogió uno negativo de Sir Thomas Beecham, que, procedente de un ánimo malicioso, le veda a la mujer cualquier talento para la composición musical: "Nunca ha habido, hay, ni

habrá mujeres compositoras”, dijo. Este criterio prevalece aún entre ciertos grupos de hombres. (Confieso no ser una feminista recalcitrante, pero odio cualquier discriminación injusta. ¿Cuándo no lo son las discriminaciones?).

La idea de clasificar y compilar esta clase de grabaciones le vino a Aarón Cohen de su convencimiento de existir “gran riqueza de material disponible para discos”. Y agrega que este material es tan bueno y aún mejor que el de “la mayoría de los compositores masculinos de los últimos veinte años”. Tal afirmación la encuentro un poco atrevida, pero las obras de algunos compositores en quienes estoy pensando ahora, quizá no cabrían en los veinte últimos años mencionados por el autor...

Por lo referente a las dificultades con que tropezó Cohen para conseguir un número mayor al de las 468 compositoras incluidas en su discografía, lo atribuye al hecho de tratarse muy probablemente de grabaciones privadas de las autoras, solamente obtenibles mediante aportaciones de ellas mismas.

El autor se limitó a clasificar la música

de concierto, aun en el caso de aquellas que han compuesto también música popular. Una ojeada rápida permite hallar solamente una pequeña obra de María Grever, compositora mexicana (la única de nuestro país que aparece en la obra) de música popular; en cambio, hay grandes cantidades de nombres de compositoras vistos por primera vez, entre los que voy a entresacar los de aquellas que me parecen más notables:

Música de cámara

Aderholdt, Sarah: *Crescent quartet* (Cuarteto de cuerdas) (EUA) (Leona L.P.I. 111).

Alcalay, Luna: *Platitudes en occasion*. Quinteto de cuerdas y percusiones (Austria). De esta compositora hay trece obras, entre las que resaltan dos *conciertos* con orquesta (EUA). (ORF 0120064).

Allen, Judith Satin: *Songs for wind quintet* (Canciones del viento para quinteto de alientos) (EUA).

Anna Amalia, Duquesa de Saxe-Weimar: *Conciertos para doce instrumentos y cembalo obligado* y *Divertimento para piano y cuerdas*. (Alemania) (TURNA TV34754).

Archer, Violet Balestrieri: 29 obras, entre las que llaman la atención una *Sinfonietta* de cámara, cinco *sonatas* para diversos instrumentos y piano, *Tríos* Nos. 1 y 2 para violín, violón, cello y piano (Canadá). (CBC diversos números).

Aretz, Isabel: *Movimientos de percusión* (ballet y 40 instrumentos de percusión) (Venezuela). (MTV LP 001).

Arrieu, Claude: *Cinco movimientos para cuarteto de clarines. Quinteto en Do mayor para flauta, oboe, clarinete, fagot y corno* y tres *Tríos para maderas* (Francia). (CALLI CAL 1844).

Auster, Lidia Martinova: *Concierto en Sol para piano y orquesta* (URSS). (MELODO 020577-8).

Aurenhammer, Josefa Barbara von: *Sonata en La mayor para piano* (Austria). (EMIC 187-28 836/39).

Autenrieth, Helma: *Sonata para piano, Sonata para dos cellos y piano y Suite para piano* (Alemania).

Basewicz, Grazyna: Quizá la compositora más prolífica e importante entre todas las compiladas en esta obra. La firma grabadora polaca *Muza* le ha grabado 28 obras mayores, entre ellas siete conciertos para orquesta sola y diversos instrumentos con orquesta; *Música para cuerdas, trompetas y percusiones; Música sinfónica en tres movimientos; Obertura para orquesta de cámara; Pensieri notturni* para orquesta de cámara; *dos quintetos*; un *Cuarteto para violoncello; Sonata No. 2 para piano; Cuartetos Nos. 3, 4, 5, 6 y 7 para cuerdas; Sonata No. 4 para violín y piano y Tríptico para piano*. (MUZA diversos números).

Grazyna Bacewicz nació en 1909 y murió en 1969. ¿Quién habla de ella en México y cuándo se toca algo de tan importante acervo musical como dejó al fallecer? Sin embargo, ha venido aquí un importante número de músicos polacos de orquesta, contratados por las diversas orquestas que

han circulado en México desde los dos sexenios pasados. Y entre ellos varios han enseñado violín y piano en el Conservatorio y la Escuela de Música de la Universidad. Y también en la *Escuela Ollin Yoliztli*, que sigue en circulación. ¡Parece como si continuara rotando la propaganda contra las mujeres compositoras, iniciada por Sir Thomas Beecham!

Apenas me alcanzó el espacio para repasar los nombres y obras de la letra *A* del alfabeto y una sola de la *B*; pero qué importantes compositoras desde el punto de vista de las obras grabadas por grandes o pequeñas compañías disqueras. Creo haber dado una idea (aunque vaga) de lo que significa la mujer como creadora de un vasto campo internacional donde se le sigue discriminando. Aunque en los últimos tiempos ella está imponiéndose por la fuerza de su talento (cuando lo puede exhibir sin tapujos).



E. P. (Se continuará en el próximo número).

DIGEST

In this final number of Volume XVII of *Heterofonia*, José Antonio Robles-Cahero and Juan José Escorza, permanent collaborators of this digest, present a treatise on the guitar of the eighteenth century under the name of Vargas y Guzmán as author. According to Robles and Escorza, the *Explanation for Playing the Guitar*, which is from Veracruz, Mexico, should be considered the most complete study in its genre, not inferior to those of their Spanish colleagues.

The Brazilian composer, Marlos Nobre, outlines in the paper he presented in Caracas toward the end of 1983 in the Encuentro de Compositores y Críticos (Meeting of Composers and Critics) the obstacles the composer encounters in the internal situation of the music of Latin America. According to Nobre, the commerce and politics are two enemies that deteriorate the functional development of music in all its disciplines, and he proposes suitable solutions to combat them in accordance with his vast knowledge of the economic conditions of the continent that are part of the circumstances that damage the future of Latina American art.

Theodor Wiesengrund Adorno affirms that

the integration of Sociology, Philosophy and Music signifies a means which permits a penetration in these disciplines. Having carried out in Frankfurt a detailed social investigation, he had to abandon Germany due to nazi persecution. He received the stimulus for his composition from Alban Berg, the distinguished student of Schoenberg. Adorno has given the world critical essays and musical compositions. The author, Guillermo Delahanty, known for his studies of Adorno's works, sent us this article entitled *Theodore Wiesengrund Adorno: Biographical and Musical Sketch*.

Finally, in the section "Retrospective Criticism on Silvestre Revueltas" we offer a critical essay by José Antonio Alcaraz dedicated especially to *Sensemaya*, one of the composer's most famous and successful works, based on the poem of the same name by the Afro-Cuban poet, Nicolás Guillén.

Translation: Carolyn Malloy



Instituto Nacional de Bellas Artes



México, D.F., 1984

